فهرس

نصـــوص الشكـــلانيين الـــروس

نظرية «المنهج الشكلى»

B. EIKHENBAUM (1)

ترجم النص عن الفرنسية وقدم له ووضع هوامشه :

ابراهيـــم الخطيـــب

مقـــدمـــة :

كما حدث بالنسبة لجماعة (ابينا) من قبل (الذين أطلق عليهم خصومهم اسم « الرومانتيكيين »)) فان « الشكلانيين » كان هو الاسم الذى اطلقه خصوم الـ Opoiaz على هذه الجماعة . على ان الخصوم لم يكونوا نقـادا أو أساتذة جامعيين ، بل كـانوا كذلك ايديولوجيين ، مثل (تروتسكـى) الذى يقول فى كتابه « الادب والثورة » : « اذا ما تركنـا جانبـا الاصداء الضعيفة التى خلفتها أنظمـة ايديولوجية سابقة على الثورة ، نجد أن النظرية الوحيدة التى اعترضت المـاركسية فى روسيا السوفياتية ، خـلال السنوات الاخيـرة ، هى النظرية الشكلانية فى الفن » (1924)، او نقادا ايديولوجيين مثل (لونـا تشارسكى) الذى وصف الشكلانيـة ، فى سنـة 1930 ، بأنها « تخريب اجرامى ذو طبيعة ايديولوجية » .

ان سنة 1930 ، المشار اليها ، لتشكل بداية نهاية الشكلانيين : فقد حاول أحد السوسيولوجيين الروس ، واسمه (ارفاتوف) أن يطعم المنهج الشكلى بالتحليل الاجتماعى الماركسى ، فكان ذلك ايذانا بنهاية الشكلانيـة الروسية ، هذه الصفة التى أصبحت فيمـا بعد نوعا من القدح يوجه لكل من حاول الاهتمـام بالوقـائع العينية الملموسة للعمل الادبى . لكن ، ومنذ 1920 ، كـان (يـاكوبسون) قد تمكن من ان ينقل الى (بـراغ) روح الابحاث الشكلانية ، وهكذا أسس هناك حلقة (بـراغ) اللسنية التى تولدت عنها ، فيمـا بعد ، اللسنيـات البنيوية . ومع أن اعمال الشكلانيين الروس بقيت طى النسيـان أكثر من 20 سنة (قبل أن يقوم ناشرون غربيون بترجمتها وطبعها) الا ان ظهورها من جديد برهـن ، بمـا لا يـدع مجـالا للشك ، على قيمتها . ونشاهد حاليـا بزوغ هذا التراث فى الاتحاد السوفياتى حيث تظهر مدرسة جديدة للبنيوية الادبيـة فى جامعة (تـارتـو Tartu)

لقد نشأت الشكلانية الروسية من جهود تجمعين أدبيين : 1) حلقة موسكو اللسنية (التى تكونت سنة 1915) ويطلق عليها اسـم MLK وكان عنصرها البارز هو (ياكوبسون) الذى كان اذ ذاك مهتما بالاثنوغرافيـا

السلافية وفلسفة اللغة . 2) وحلقة سان بترسبورغ (لنينكراد) ويطلق عليها اسم Opojaz ، والتي كان معظم أعضائها من طلبة الجامعة . على أنه كان هنالك عنصران مشتركان يجمعان بين أفراد الحلقتين هما : الاهتمام باللسنيات ، والحماسة للشعر الجديد ، خصوصا الشعر المستقبلي . وهكذا لم يكن كل من (ياكوبسون) و (شلوفسكي) يكتبان فقط عن مجازات الشاعر (مايكوفسكي) وانما كانا يرتبطان به في صداقة مضطربة . غير أن هذا لا يعني أن أعضاء الحلقتين كانوا متفقين في أذواقهم الادبية بل اننا نجد فيهم طائفتين : طائفة تهتم بالشعر الغير — عقلي (وهو اتجاه المستقبليين) وطائفة أخرى تحبذ الاتجاه (الاخماتي)» نسبة الى الشاعرة (آنا أخماتوفا)» الذي كان يتميز بصميميته السيكولوجية ، ونظمه السريع .

على أن ظهور الشكلانية انما يعزى الى الفترة التي تميز فيها الادب الروسي ، وخصوصا الدراسة الادبية ، بأزمة منهجية . لقد كان الادب في روسيا ، خاضعا لهيمنة نقد سوسيولوجي له خلفيات سياسية وايديولوجية وبذلك اصبحت العلاقة السببية بين الادب والحياة شبه بعيدة مفقهه . غير أن هذا النير لم يهتز الا بمجيء جيل الرمزيين الذي لم يؤكد فقط العلاقة بين الادب والميتافيزيقا ، وانما حاول أن يلم بأسرار اللغة الشعرية . ونظرا لعلاقتهم بآراء فقيه اللغة (بوتبنيا) ، فان الرمزيين سيتوقفون عند حدود مفهوم اللغة الشعرية كصورة ، وهو ما سيتجاوزه الشكلانيون من بعد ، وذلك بعد أن صاغوا عملهم ، استرشادا بمبدأين اثنين :

— المبدأ الاول ، وقد لخصه (ياكوبسون) قائلا : « ان موضوع علم الادب ليس هو الادب وانما الادبية Littérarité » وبذلك حصروا اهتمامهم في نطاق النص .

— المبدأ الثاني ، ويتعلق بمفهوم الشكل . فقد رفضوا رفضا باتا ما كانت تذهب اليه النظرية النقدية التقليدية من أن لكل اثر أدبي ثنائية متقابلة الطرفين : هي الشكل والمضمون . وأكدوا أن الخطاب الادبي يختلف عن غيره ببروز شكله .

ففي سنة 1910 أصدر (أ. بيالي) مجموعة ضخمة من مقالاته في كتاب سماه (الرمزية). وتتركز تلك المقالات في دراسة الشعر الروسي الغنائي . وقد عرف (بيالي) البيت الشعري بأنه نوع من الصراع فيما بين العروض (وهو نظام) والايقاع (الوحدة الداخلية للنظم) ، الامر الذي يدفع الشاعر الى اقتراف مخالفات ايقاعية . وبعد دراسات متأنية للانساق الشعرية ، قام الشكلانيون برفض مبدأ أن الشعر يختلف عن النثر بصوره ، وقالوا : بأن الخصلة المميزة للرؤية الفنية هي مبدأ الاحساس بالشكل . وتبعا لذلك ، اعتبر (شلوفسكي) أن الصورة في

الشعر هى وسيلة من بين وسائل متعددة تتجلى وظيفتها فى ((جعل الشكل مدركا بصعوبة)) ، وأن وظيفة اللغة الشعرية كاملة ، فى رأيه ، هى تقنيع المادى ومراكمة العوائق السمعية ـــ أما (بريك) فاعتبر العمل الفنى ((حصيلة انساق))، لكن أحد هذه الانساق يبرز فيسيطر على الانساق الاخرى . ان الايقاع ليس ، فى الغالب ، سوى ((نسق مهيمن)) يتعارض مع النظم النثرى .

تلك كانت المرحلة الاولى فى عمل الشكلانيين . وتبدأ المرحلة الثانية بالبحوث التى تتعلق بوصف تطور الانواع الادبية . وفى هذا الصدد يرى (شلوفسكى) أن الانساق تستهلك وتجدد نفسها باستمرار : ((ان الفن يجاهد ان يجعل رؤيتنا للاشياء جديدة ، وهذا هو ما نسميه نسق الافراد)) الذى كان يلجأ اليه تولستوى . غير أن هذا النسق مدعو الى أن يتجدد الى ما لا نهاية وذلك لكى لا يتحول الى نمط متكرر . ان كل جيل يعمل على رفض ((طريقة الرؤية)) التى تكون لدى الابناء ، وهو فى ذلك يعتمد على الانواع الادبية القليلة القيمة ، والمهملة ، المترتبة عن الحقب السابقة . ان هذا النوع من التطور يسميه (شلوفسكى) ((حركة الفرس)) حيث لا يتم الانتقال فى خط مستقيم . بعد ذلك ، اخذ الشكلانيون يخرجون من حلقة الاهتمام بالاعمال الادبية ((القيمة))، وبدأوا يدرسون الانواع القليلة القيمة (كالمذكرات وأدب المراسلة الخ) التى لاحظوا انها ، فى كل جيل ، تعترض الاعمال الكبيرة ، وتكون زادا لا ينفد بالنسبة لها . هذ ، وقد اغنى (تينيانوف) دراسة التوالد الادبى بواسطة الدور التوليدى الذى اسنده الى (الباروديا) ، وذلك لنزع القداسة عن الانساق السابقة . ان التطور الادبى ، فى رأى (تينيانوف) لا يحدث بواسطة الترسب ، كما يعتقد المفهوم التقليدى ، وانما بواسطة انزلاق الظواهر من متوالية الى اخرى ، وذلك حسب قوانين ((الطلب)) الادبى .

ان هدف هذه المقدمة هو ليس احصاء المفاهيم التى نتجت عن أبحاث الشكلانية الروسية ، ولكن اعطاء صورة عن الظروف التى ظهرت فيها ، ان نص (ايخنباوم) هو الذى سيقدم ((كشف الحساب)) النهائى لكل تلك الجهود. على أنه من المفيد أن نشير الى أن تراث الشكلانيين الروس هو تراث مهم ومتنوع . ويمكن تصنيفه الى ثلاثة أبواب :

1) ـــ الباب الاول ، ويتضمن الدراسات والابحاث النظرية . ومعظم هذه الدراسات غير موجود فى اللغة العربية ولا فى الفرنسية . غير أنه توجد مجلات فرنسية تعمل على نشره بصورة تدريجية : مثل Change, Poétique

2) ـــ الباب الثانى ، ويتضمن الابحاث التطبيقية ، وهى تعكس مرحلة نضج الشكلانيين . من اهمها : ((كيف صيغ (معطف) غوغول)) لـ (ايخنباوم) 1919 ، وكتاب ((الشاعرية دوستويفسكى)) لـ (باختين)، بالاضافة الى كتاب

(تينيانوف) ((الشعر ذاته)) ومقالات (شلوفسكى) المنشورة فى كتابه ((حــول نظريــة النثر))، وكتاب ((علم شكل الحكــاية)) لبــروب .

3) ـ الباب الثالث ويتضمن الكتابات الابداعية التى قام بها الشكلانيــون انفسهم والتى كانت تتميز بطابع تجريبى . مثل روايه (شلوفسكى) ((السفــر العاطفى)) التى قلد فيها رواية ((تريستــام شاندى)) للورانس شتيــرن ، و (تينيانوف) الذى حاكى الرواية التاريخية فى ((موت الوزير مختار))،

ان أهمية نص (أيخنباوم) ، الذى نقدم ترجمته ، متعددة الوجوه : فهو مــن جهة ، يقدم لنا عرضا ((داخليا)) عن الميادين النوعية التى خاض فيها الشكلانيون معاركهم : انه من هذه الناحية ((ثبت)) بأهم هذه المعارك . لكن الموضوع ، من جهة ثانية ، ليس مجرد ((استعادة للتاريخ)) وانما هو اسهــام فى نقده وتطويره . ما يزيد فى أهمية هذا النص ، من جهة أخيرة ، ان كاتبه كان أحد الذين ساهموا ، بجدية ، فى اذكاء النقاش العلمى الرصين داخل الاتجاه الشكلــى .

(ا. خ.)

نظرية « المنهج الشكلى » (*)

ان ما يسمى « المنهج الشكلى » لم ينتج عن بناء نظام « منهجى » خاص ، ولكن عن جهود لخلق علم مستقل وملموس. لقد أصبح لمفهوم « المنهج »، على وجه العموم ، ابعاد غير محدودة ، وهو يعنى الآن الجم الكثير من الاشياء . أما بالنسبة « لللشكلانيين » (2) فليس المهم منهج للدراسات الادبية ، بل منهج للادب كموضوع للدراسة . فى الواقع ، اننا لن نتحدث ولن نناقش أية منهجية ، وانما سنتحدث ونستطيع أن نتحدث فقط عن بعض المبادىء التى توصلنا اليها بواسطة دراسة مادة ملموسة ، دراسة خصائصها النوعية ، وليس بواسطة نظام ما جاهز ، منهجى أو جمالى . ان الاعمال التى انجزها الشكلانيون فيما يخص النظرية والتاريخ الادبى لتعبر عن هذه المبادىء بوضوح كاف . ومع ذلك ، فخلال العشر سنوات الاخيرة تراكمت مشاكل جديدة وخلافات قديمة حول هذه المبادىء بحيث لا يبدو من غير المفيد تلخيصها : ليس كنظام دوغمائى ولكن ككشف حساب تاريخى . انه من المهم أن نبين كيف بدأ عمل الشكلانيين، وكيف وفيم تطور .

ان عنصر التطور هو عنصر جد هام بالنسبة لتاريخ المنهج الشكلى . غير أن كثيرا من خصومنا وتلامذتنا لايلقون بالا لذلك.

فنحـــن محاطون بانتقائيين ،وورثة ، يحولون المنهج الشكلى الى نظـــام ساكن من ((الشكلية)) ينفعهـــم فى اقامـــة مصطلحـــات وتصاميم مبسطة وتصنيفات . اننا نستطيع بسهولة انتقاد هذا النظام ، ولكنه لا يمت بصلة الى المنهج الشكلى . ذلك أنه لم يكن لدينا وليس لدينا حتى الان اى مذهب أو نظام جاهزين . لقد كنا ، فى عملنا العلمى ، نقدر النظرية كفرضيـــة للعمل فقـــط ، نستطيع بمساعدتها أن نشير الى ـــ وأن نفهم ـــ الوقـــائـــع : نكتشف صفتها النظامية التى بفضلها تغدو تلك الوقائـــع مـــادة للدراسة . لهذا السبب لم نكن ننشغل بتعريفات يتحلب لها ريق الورثة ، كمـــا لم نبن نظريات عامة تريح الانتقائيين . اننا نضع مبـــادىء ملموسة ثم نتمسك بها فى حدود امكانية تطبيقها على مادة مـــا ، فاذا اقتضت المادة تعقيدا أو تغييراً لمبادئنا فعلنـــا ذلك مباشرة . بهذا المعنى ، نكون أحرارا بما فيه الكفاية أمام نظرياتنا الخاصة . وكل عنم ، فى اعتبارنا ، يجب أن يكون كذلك فى حدود ما اذا وجد اختلاف فيما بين النظرية والقناعة . فلا يوجد علم جاهز . لان العلم انمـــا يعيش متخطيا الاخطـــاء ، وليس وهو يضع الحقائق .

ليس هدف هذا المقال اشعال حرب كلامية ، فالفترة الاولية للنقاشات العلمية والجدال الصحفى قد انتهت . ان اعمالا علمية جديدة هى القادرة وحدها أن تجيب على هذا النوع من الجدل ، ولقد اعتبرتنى ((صحافة وثورة)) (1924 ، عدد 5) جديـــرا بذلك . ان مهمتى الاساسية هى أن أبين كيف أن المنهج الشكلى، فيمـــا كان يطور ويوسع مجال دراسته ، تجاوز حدود ما يسمى عموما المنهجية ، وكيف تحولت المنهجية هذه الى علم مستقـــل يضع الادب كموضوع له ، باعتباره مجموعة نوعية من الوقائع . ان مناهج كثيرة يمكن أن تجد لها مكانا فى اطـــار هذا العلم ،

بشرط أن يتركز الاهتمام على جوهر المادة المدروسة . تلك كانت رغبة الشكلانيين منذ البداية ، وذلك هو معنى صراعهم ضد التقاليد البالية . ان اسم « المنهج الشكلي » المرتبط بقوة الى هذه الحركة ، ينبغي أن يدرك كتسمية اصطلاحية ، أى كمصطلح تاريخي ، ولا يجب الاعتماد عليه كتعريف صالح . انه لا تميزنا « الشكلانية » كنظرية جمالية ، ولا « المنهجية » التى تمثل نظاما علميا محددا ، لكن الرغبة فى خلق علم أدبى مستقل انطلاقا من الخصائص الجوهرية للمادة الادبية . فهدفنا الوحيد هو الوعى النظرى والتاريخى بالوقائع التى تخص الفن الادبى ، بما هو كذلك .

— 1 —

لقد أوخذ ممثلو المنهج الشكلى ، ومن وجهات نظر مختلفة، على الغموض أو عدم الكفاية الذى يطبع مبادئهم ، كما أوخذوا على تجاهلهم للمشاكل العامة لعلم الجمال ، وعلم النفس ، وعلم الاجتماع ، الخ . هذه المؤاخذات ، رغم اختلافاتها الكيفية ، مبنية على أساس واحد ، بمعنى أنها تضع فى حسابها ، بدقة ، المسافة المقصودة التى تفصل الشكلانيين سواء عن علم الجمال أو عن أية نظرية عامة ، جاهزة ، أو تدعى ذلك . ان هذا الانفصال ، وبالخصوص عن علم الجمال ، هو ظاهرة تميز ، بقليل أو كثير ، كل الدراسات المعاصرة حول الفن . فبعد أن وضعت هذه الدراسات جانبا القضايا العامة ، كقضية الجميل والمعنى فى الفن ، الخ ، تركزت حول مسائل ملموسة طرحها التحليل للعمل الفنى . ان قضية فهم الشكل الفنى وتطوره قد أعيد ، من جديد ، وضعها موضع تساؤل ، وذلك خارج المسلمات التى افترضها على الجمال العام . ولقد اتبعت تلك القضية بقضايا متعددة ملموسة تتصل بتاريخ وبنظرية الفن ، فظهرت

شعارات دالة من نوع شعار (وونفلين) ((تاريخ للفن بدون أسماء)) ثم محاولات لها دلالتها فى تحليل ملموس للاساليب والانساق مثل ((محاولة لدراسة مقارنة للوحات)) لـــ (ك. فول (K. FOLL

أما فى المانيا ، فان نظرية وتاريخ الفنون التشخيصية كانا هما المذهبان الاكثر غنى فى التجربة وفى التقاليد ، وقد أخذا مكانـــا مركزيا فى دراسة الفنون ، مؤثرين بذلك سواء فى النظرية العامة للفن و فى المذاهب الخاصة وبالضبط فى الدراسات الادبية (3).

ونظرا لدواعى تاريخية محلية ، فان العلم الادبى هو الذى احتل فى روسيـــا مكانا مشابها . فلقد جذب المنهـــج الشكلـــى الاهتمام اليه فأصبح قضية حالية ، ليس قطعا بسبب خصوصياته المنهجية ، ولكن بسبب موقعه فى مواجهة تفسير ودراسة الفن . لقد برزت بوضوح كاف ، فى أعمال الشكلانيين ، بعض المبادىء التى تعارض تقاليد وقواعد العلم الادبى ، وعلم الجمال بصفة عامة ـــ والتى تبدو قـــارة لاول وهلة . وبفضل هذه الدقة فى المبـــادىء ، فان البعد الذى يفصل المشاكل الخاصة لعلم الادب عن المشاكل العامة لعلم الجمال قد قلل منه بطريقة ملحوظة . فالمفاهيم والمبادىء التى وضعها الشكلانيون واعتبرت كأســـاس لدراساتهم كانت تهدف ـــ مع المحافظة على صفتها الملموسة ـــ الى النظرية العامة للفن . ان نهضة الانشائية التى كانت ، فـــى ذلك الوقت ، غير مستعملة تماما ، قد حدثت فى شكل غزو لمجال كامل من الدراسات حول الفن الذى لم يكن مقصورا على اعادة النظر فى بعض القضايا الخاصة ، وهى وضعية نتجـــت عنهـــا سلسلة من الاحداث التاريخية ، أهمها أزمة علم الجمال الفلسفى ، والتحول المفاجىء الذى لوحظ فى الفن ـــ وهو تحول اختار ، فى روسيا ، الشعر كميدان له . لقد تمت تعرية علم الجمال ، بينما اتخذ الفن ، عن طواعية ، شكلا مسلوبا ولم يعد يتوفر سوى على الاوفاق الاكثر بدائية . وهكـــذا وجد المنهـــج الشكلـــى

والمستقبلية Futurisme (4) نفسيهما مترابطين تاريخيا ، غير أن القيمة التاريخية للشكلانية هي موضوع مستقل : أما هنا فانني أقدم صورة عن تطور مبادىء وقضايا المنهج الشكلي ، صورة عن وضعيته الراهنة .

ففي لحظة ظهور الشكلانيين ، كان العلم الاكاديمي ــ الذي يجهل بصفة كلية المشاكل النظرية ، والذي يستعمل باسترخاء القواعد البالية المستعارة من علم الجمال وعلم النفس ، ومن التاريخ ــ كان قد فقد الاحساس بموضوع دراسته الى درجة أن وجوده ذاته أصبح أمرا وهميا . أننا لم نكن بحاجة الى النضال ضده : فليس من المجدي أن نضيع جهدا . لقد وجدنا الطريق مفتوحة ، ولم نجد قلعة محصنة . فميراث (بوتيبنيا Potebnia)(5) و (فيسيلوفسكي) Vesselovski (6) النظري ، والذي حافظ عليه تلامذتهما ، كان بمثابة رأسمال مجمد ، أو بالاحرى ككنز لم تعد له قيمة لان أحدا لم يمسسه . ان السيطرة والتأثير ، كلاهما ، لم يعودا في ملك العلم الاكاديمي ، ولكن في ملك علم صحفي ــ اذا جاز استعمال هذا المصطلح . لقد اصبحا في ملك أعمال نقاد الرمزية ومنظريها . وفعلا ، ففي سنوات 1907 ــ 1919 ، أصبح تاثير كتب ومقالات (ف. ايفانوف ، بروسوف ، أ. بيالي ، ميريجكوفسكي ، تشوكوفسكي ، الخ) (7) أقوى بما لا يحد من تاثير الدراسات العالمة ، والاطروحات الجامعية . ورغم طبيعته الذاتية المفرضة ، فان هذا العلم الصحفي كان مؤسسا على مبادىء وصيغ نظرية تساندها التيارات الفنية الجديدة الرائجة في تلك الحقبة . ان كتبا ، مثل كتاب ((الرمزية)) لاندري بيالي Biély (1910)، كان لها معنى كبير بالنسبة للجيل الشاب اذا ما ــ قورنت بملخصات التاريخ الادبي ، المحرومة من المفاهيم الخاصة ومن كل حس علمي . وهذا ما يفسر لماذا ــ في لحظة اللقاء

المفاجىء والتاريخى بين جيلين ، وهو اللقاء البالغ التوتر والاهمية — لماذا حصل هذا اللقاء ، ليس فى حقل العلم الاكاديمى ، ولكن داخل تيار هذا انعلم الصحفى المؤلف من النظرية الرمزية ومن مناهج النقد الانطباعى . لقد دخلنا فى نزاع مع الرمزيين من أجل أن نخلص من أيديهم الانشائية ، فنحررها من النظريات الذاتية الجمالية والفلسفية ، ونقودها على طريق الدراسة العلمية للوقائع . ان الثورة التى أثارها المستقبليون (خليبنيكوف) Khlébnikov و (كروتشينيك) Kroutchennykh و (مياكوفسكى) Maiakovski (8) ضد النظام الشعرى للرمزية قد كانت سندا للشكلانيين لانها أسبغت على معركتهم طابعا راهنا . ان تحرير الكلمة الشعرية من الميولات الفلسفية والدينية التى كان رجحان كفتها يتزايد باستمرار لدى الرمزيين ، كان هو الامر اليومى الذى وحد أول جماعة من الشكلانيين . ثم هيأ الانشقاق بين منظرى الرمزية (1910 — 1911) ومجيىء الاوجيين Les acméistes (9)، كلاهما، المجال لثورة حاسمة ، وكان من الضرورى تلافى كل التسويات. لقد كان التاريخ يطالبنا بحمية ثورية حقيقية ، بأطروحات حازمة، وغضب شرس ، وبرفض جسور لكل أشكال التراضى . ما كان يذكى نضالنا هو مقابلة المبادىء الجمالية الذاتية التى كانت تلهم الرمزيين فى كتاباتهم النظرية ، بالحاجة الى موقف علمى وموضوعى من الوقائع (الادبية). من هنا يأتى التحمس الجديد للوضعوية العلمية Positivisme Scientifique الذى ميز الشكلانيين : رفض المسلمات الفلسفية ، والتاويلات السيكولوجية والجمالية الخ. ان الحالة ذاتها هى التى ألزمتنا أن ننفصل عن علم الجمال الفلسفى وعن النظريات الايديولوجية للفن . لقد كان من الضرورى أن ننشغل بالوقائع وأن ننطلق — بعيدا عن الانظمة والقضايا العامة — من نقطة اصطلاحية ، أى تلك

النقطة التى نستطيع بواسطتها ان نتصل بالواقعة الفنية . ان الفن يستلزم أن يدرس عن قرب ، والعلم يريد أن يكون عينيا .

— 2 —

كان مبدأ نوعية وعينية العلم هو المبدأ المنظم للمنهج الشكلى . لقد ركزت كل الجهود لوضع حد للوضعية السابقة ، حيث كان الادب لا يزال ، حسب عبارة (فيسيلوفسكى) . « أرضا لا مالك لها »، وهذا هو السبب الذى كان يجعل من المستحيل التوفيق بين موقف الشكلانيين والمناهج الاخرى ، كما كان يجعل قبول موقفهم من طرف الانتقائيين أمرا مستحيلا . ان الشكلانيين ، فى اعتراضهم على المناهج الاخرى ، أنكروا ولا يزالون ينكرون ، ليس المناهج فى ذاتها ، وانما الخلط اللامسؤول فيها بين علوم مختلفة ، وقضايا علمية مختلفة . لقد اعتبرنا ، ولا نزال نعتبر كشرط أساسى ، أن موضوع العلم الادبى يجب أن يكون دراسة الخصيصات النوعية للموضوعات الادبية التى تميزها عن كل مادة أخرى، Objets وهذا باستقلال تام عن كون هذه المادة تستطيع ، بواسطة بعض ملامحها الثانوية ، أن تعطى مبررا لاستعمالها فى علوم اخرى كموضوع مساعد . ان (رومان ياكوبسون R. Jackobson)(10) (« الشعر الروسى الحديث » كراسة 1 ، براغ ، 1921 ص 11) هو الذى أعطى لهذه الفكرة صيغتها النهائية حين قال : « ان مضوع العلم الادبى ليس هو الادب وانما «الادبية» Litterarité أى ما يجعل من عمل ما عملا أدبيا . ومع ذلك ، وحتى الان ، فاننا نستطيع أن نشبه مؤرخى الادب بالشرطة التى تفكر فى اعتقال شخص ، فتصادر ، على سبيل الحظ ، كل ما وجدت فى حجرته ، وحتى الناس الذى يعبرون الطريق القريبة منها . وهكذا فان مؤرخى الادب يأخذون أطرافا من كل شىء : من

الحياة الشخصية ، من علم النفس ، من السياسة ، من الفلسفة . انهم يركبون جمعا من الابحاث التقليدية ، بدلا من علم ادبى ، كما لو كانوا ينسون أن كل موضوع من الموضوعات المذكورة انما ينتمى ، بالضرورة ، الى علم معين : تاريخ الفلسفة ، تاريخ الثقافة ، علم النفس الخ ، وأن هذه الموضوعات يمكن لها بالطبع أن تستعمل الوقائع الادبية — كوقائع ناقصة ومن الدرجة الثانية)) .

ومن أجل تحقيق وتدعيم مبدأ النوعية هذا ، دون اللجوء الى علم جمال تأملى ، فانه كان من الضرورى مقابلة المتوالية الادبية Serie بمتوالية أخرى من الوقائع يتم اختيارها من بين عدد كبير من المتواليات الموجودة نظرا لتداخلها بالمتوالية الادبية مع قيامها بوظيفة مختلفة . ان مقابلة اللغة الشعرية باللغة اليومية هو ما كان يمثل هذا النسق المنهجى ، وتم تطوير هذه المقابلة فى المجموعات الاولى من مقالات (الأوبوياز) (11) L'Opoïaz (مقالات ل. ياكوبينسكى Iakoubinski (12)) فكانت صالحة كنقطة أنطلاق لاعمال الشكلانيين حول القضايا الاساسية لنظرية الشعر . وبينما كان من عادة الادباء التقليديين توجيه دراساتهم نحو تاريخ الثقافة أو نحو الحياة الاجتماعية، فان الشكلانيين وجهوا أبحاثهم نحو اللسنيات، التى كانت تظهر كعلم يواكب نظرية الشعر فى مادة الدراسة ، ولكنه كان مع ذلك يتجاوزها فى الاعتماد على مبادىء أخرى واقتراح أهداف أخرى . ومن جهة ثانية ، اهتم اللسنيون بدورهم بالمنهج الشكلى فى حدود ان وقائع اللغة الشعرية تستطيع ، كوقائع لغة ، أن تعتبر كما لو كانت تنتمى الى المجالات اللسنية الصرف . وقد نتج عن ذلك علاقة شبيهة بالعلاقة التى كانت موجودة ، مثلا ، بين الفيزياء والكيمياء ، فيما يتعلق بالاستعمال والتجديد المزدوج للمادة . ان القضايا

التى وضعها من قبل (بوتيبنيا)، وقبلها تلامذته دون تمحيص ، ظهرت فى ضوء جديد فاتخذت على هذا النحو معنى جديدا .

لقد أنجز (ياكوبينسكى) التقابل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية فى شكله العام ، فى مقاله الاول « حول اصوات اللغة الشعرية » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، كراسة 1 ، بتروغراد ، 1916) وصاغ الفرق بينهما على النحو التالى : « ان الظواهر اللسنية ينبغى أن تصنف من وجهة نظر الهدف الذى تتوخاه الذات المتكلمة فى كل حالة على حدة . فاذا كانت الذات تستعمل تلك الظواهر بهدف عملى صرف، اى للتوصيل ، فان المسألة تكون متعلقة بنظام اللغة اليومية (بنظام الفكر الشفوى) حيث لا يكون للمكونات اللسنية (الاصوات ، عناصر الصرف) اى قيمة مستقلة ، ولا تكون هذه المكونات سوى أداة توصيل . ولكننا نستطيع أن نتخيل انظمة لسنية أخرى (وهى موجودة بالفعل) حيث يتراجع الهدف العملى الى المرتبة الثانية (مع انه لا يختفى تماما) فتكتسب المكونات اللسنية اذ ذاك قيمة مستقلة » .

ان ملاحظة هذا الفرق لامر هام ، ليس فقط لبناء نظرية شعرية ، ولكن أيضا لفهم الميل الذى كان للمستقبليين نحو خلق لغة « غير عقلية trans-rationelle » باعتبار هذه اللغة كشفا كليا للقيمة المستقلة للكلمات (13)، وهى ظاهرة ملاحظة بصورة جزئية فى لغة الاطفال وفى لغة معتوهى (السيكطان Sectants) الخ . لقد اكتسبت البحوث المستقبلية فى الشعر الغير — عقلى أهمية اساسية عندما وقفت كطليعة — للبرهنة ضد النظريات الرمزية ، هذه النظريات التى لم تجرؤ على تخطى مفهوم الجرسية Sonorité الذى يصاحب المعنى ، والتى كانت ، على هذا النحو ، تسىء تقييم دور الاصوات ، فى اللغة الشعرية.

لقد أعطى لمشكلة الاصوات فى العمل الشعرى أهمية خاصة : فحول هذه النقطة تصادم الشكلانيون ، بتحالف مع المستقبليين ، ومنظرو الرمزية . وكان طبيعيا أن يخوض الشكلانيون أولى معاركهم على هذا الصعيد ، اذ أن الضرورة كانت تقتضى ، قبل كل شىء ، اعادة تقييم قضية الاصوات من أجل وضع منظومة من الملاحظات الدقيقة فى مواجهة الميولات الفلسفية والجمالية للرمزيين ، ولاستخلاص النتائج العلمية التى تتولد عنها بعد ذلك . وهكذا ظهرت أول مجموعة مقالات خصصت كلية لقضية الاصوات فى الشعر ولمشكلة اللغة الغير — عقلية .

وفى موازاة (ياكوبيسكى)، أكد (شلوفسكى Chklovski) (14) فى مقاله ((حول الشعر واللغة الغير — عقلية))، اعتمادا على عدد من الامثلة ، أن ((الناس يستعملون احيانا بعض الكلمات دون اللجوء الى معناها)). ان الابنية الغير — عقلية كانت تتكشف اذ ذاك كواقعة لسنية منتشرة ، وكظاهرة تميز الشعر . ((فالشاعر لا يجرؤ على ان يقول كلمة غير — عقلية . ان الدلالة المغايرة trans-signification تختفى عادة تحت ظاهر مغزى خادع ، مختلق ، يرغم الشعراء ان يعترفوا بانهم لا يفهمون معنى ابياتهم الشعرية)). ان مقال (شلوفسكى) يوجه عنايته ، ضمن اشياء اخرى ، الى الصفة النطقية منفصلا عن الجانب الايصاتى الصرف الذى يجعل من المحتمل تاويل العلاقة المتبادلة فيما بين الصوت والشىء الموصوف او الانفعال تاويلا انطباعيا : ((ان الصفة النطقية للغة هى بدون شك مهمة بالنسبة للاستمتاع بكلمة غير — عقلية ، كلمة لا معنى لها . فربما كانت معظم المتع التى يقدمها الشعر انما توجد فى الصفة النطقية ، فى الحركة التاليفية لاعضاء الكلام)) . لقد اكتسب مشكل العلاقة باللغة الغير — عقلية ، على هذا النحو ، أهمية مشكل علمى حقيقى ، كانت دراسته ستسمح بفهم عدد من وقائع

اللغة الشعرية . ولقد صاغ (شلوفسكى) المشكلة العامة هكذا : ((اذا كنا نفترض ، عند الحديث عن مغزى كلمة ، أن تكون هذه الكلمة صالحة بالضرورة لتعيين مفاهيم ـ فان الابنية الغير ـ عقلية تبقى خارج اللغة . ان الوقائع التى ذكرناها تدفعنا الى التفكير فى المسألة التالية : هل كان للكلمات دائما معنى فى اللغة الشعرية (وليس فقط فى اللغة الغير ـ عقلية) أم أنه لا ينبغى ان نرى فى هذا الرأى الا ما يعبر عن فقداننا لحاسة الانتباه ؟)).

كل هذه الملاحظات ، وكل هذه المبادىء قادتنا الى أن نستخلص أن اللغة الشعرية ليست فقط لغة صور ، وان أصوات الشعر ليست فقط عناصر لهارمونية خارجية ، وأن هذه العناصر لا تصاحب المعنى فحسب ، بل ان لها فى ذاتها معنى مستقلا . هكذا كان يتم تنظيم عملية اعادة بحث النظرية العامة لـ (بوتيبنيا) والقائمة على التاكيد بان الشعر هو الفكر بواسطة الصور . ان مفهوم الشعر هذا ، والذى كان يقبله منظرو الرمزية ، كان يضطرنا الى دراسة أصوات الشعر كتعبير عن شىء آخر يوجد وراء الاصوات ذاتها ، كما كان يضطرنا الى تاويلها اما كـ ((دلالة ذاتية)) او كجناس . ولقد كانت أعمال (أ. بيالى) دالة ، بصورة بارزة ، على هذا الاتجاه. فقد وجد فى بيتين لـ (بوشكين) ((تصويرا حقيقيا بواسطة الاصوات)) لصورة الشامبانيا التى تنصب من القنينة الى القدح ، كما رأى فى تكرار مجموعة الاحرف ... عند (بلوك) تعبيرا عن ((ماساة الصحو من السكر)) . (15)

ان هذه المحاولات التى كانت تبذل لتفسير الجناسات ، والتى كانت تبلغ حد المحاكاة ، كان ينبغى أن تثير مقاومتنا العنيدة ، وتدفعنا الى البرهنة ـ بواسطة تحليل ملموس ـ

على أن الاصوات توجد فى البيت الشعرى خارج كل ارتباط بالصورة ، وأن لها وظيفة لفظية مستقلة . وفى هذا الصدد ، كانت مقالات (ياكوبينسكى) تصنح كقاعدة لسنية للتأكيد على القيمة المستقلة للاصوات فى الشعر . ولقد أبرز مقال (أو . بريك (O.BRIK (6) « تكرار الاصوات » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، الكراس 2 ، بتروغراد ، 1917) النصوص بذاتها (مقتطفة من بوشكين ونيرمنتوف) ورتبها حسب طبقات مختلفة . وبعد ان عبر عن تشكوكه فى صحة الرى الشائع الذى يقول بان اللغة الشعرية هى لغة صور ، توصل (أو . بريك) الى الخلاصة التالية : « مهما تكن الطريقة التى ينظر بها الى العلاقات بين الصورة والصوت ، فانه لا ينبغى تجاهل أن الاصوات والاسجاع consonances هى ليست مجرد ملحق ترخيمى euphonique محض ، بل هى نتيجة تصميم وتخطيط شعرى مستقل . ان الصفة الصوتية للغة الشعرية لا تستهلك فى الانساق الخارجية للهارمونية ، ولكنها تمثل نتاجا معقدا لتفاعل القوانين العامة لها . أما القافية la rime والجناس فهما ليسا سوى تجل ظاهرى ، وحالة خاصة لقوانين الترخيم الاساسية ». ان مقال (أو . بريك) ، فيما هو يعترض على أعمال (أ. بيالى)» لم يكن يعطى اى تاويل لمعنى هذا الجناس أو ذاك : انه يفترض فقط أن ظاهرة التكرار، تكرار الاصوات ، هى نظير نسق الطوطولوجيا فى الفلكلور ، بمعنى أن التكرار ، فى هذه الحالة ، يقوم ، فى ذاته ، بدور جمالى : « بديهى أن الامر يتعلق ، هنا ، بتجليات مختلفة لمبدأ شعرى مشترك : هو مبدأ المزج المجرد ، حيث يمكن أن تصلح، كمواد للمزج ، اما أصوات الكلمات ، أو معانيها ، أو هذه وتلك .» . ان التوسع ، على هذا النحو ، فى تطبيق نسق على مواد مختلفة ، قد ميز بوضوح الحقبة الاولية لعمل الشكلانيين .

ويعد مقال (بريك)، فقد مشكل الاصوات فى الشعر صفته كمشكل راهن متميز ، ودخل فى المنظومة العامة لقضايا الانشائية .

— 3 —

كان عمل الشكلانيين قد استهل بدراسة قضية الاصوات فى الشعر ، وهى القضية التى كانت فى تلك الحقبة شائكة ومهمة جداً . طبعا ، وراء هذه القضية الخاصة من قضايا الانشائية ، كان يتم تحضير طروحات اكثر عمومية كانت ستظهر فيما بعد . أن التفريق بين نظامى اللغة الشعرية ولغة النثر ، الذى حدد منذ البداية عمل الشكلانيين ، كان من المفروض أن يؤثر فى مناقشة عدد من القضايا الاساسية . فمفهوم الشعر كفكر بواسطة الصور ، والصيغة التى تنتج عن هذا المفهوم ، شعر = صور ، كل ذلك لم يكن ليتطابق اصلا مع الوقائع المعاينة ، كما كان يتعارض مع المبادىء والمقدمات العامة . وانطلاقا من وجهة النظر هذه ، لا يكون للقافية ، والاصوات ، والنظم سوى اهمية ثانوية ، نظرا لانها لا تميز الشعر ، ولا تدخل فى نظامه . ان الرمزيين الذين قبلوا النظرية العامة لـ (بوتيبنيا)، نظراً لانها تسوغ الدور الطاغى للصور — الرموز ، لم يكونوا قادرين على تذليل عقبة النظرية الشهيرة حول تناغم الشكل والمضمون (Fond) ، رغم أن هذه النظرية تعارض جهارا رغبتهم الخاصة فى القيام بتجارب شكلية وتحط ، لذلك ، من قيمة هذه التجارب حين تسبغ عليها صفة اللعب . لقد كان الشكلانيون ، فيما يبتعدون عن وجهة نظر (بوتيبنيا) ، يتحررون من ربقة التلازم التقليدى شكل / مضمون ، ومن مفهوم اعتبار الشكل كغشاء ، أو كاناء نصب فيه سائلا ما (المضمون) . ان الوقائع الفنية كانت تشهد بأن الاختلاف

النوعى differentia specifica للفن لا يعبر عن نفسه فى العناصر التى تشكل العمل الادبى ، وانما فى الاستعمال المتميز لتلك العناصر . وهكذا يكتسب مفهوم الشكل معنى آخر ، فلا يعود بحاجة الى أى مفهوم اضافى أو اى ارتباط متبادل .

فى سنة 1914 ، اى فى فترة التظـاهرات الجمـاهيريـة للمستقبليين ، وقبل تكون (الاوبوياز) ، كان (شلوفسكى) قد نشر كراسا يحمل اسم : « انبعاث الكلمة » اعتبر فيه — اعتمادا ، بصفة جزئية ، على (بوتيبنيا) و (فيسيلوفسكى) (ولم يكن لمشكل الصورة بعد تلك الاهمية)— أن مبدأ الاحساس بالشكل هو صبغة مميزة للادراك الجمالى . « اننا لا نتحقق من الشىء العادى ، لا نراه ، وانما نتعرف عليه . فنحن لا نرى جدران حجراتنا . ومن الصعب علينا ان نرى الاخطاء المطبعية فى نسخة مـا ، خصوصا عندما تكون مكتوبة فى لغة نعرفهـا جيدا ، وذلك لاننا لا نستطيع ان نرغم أنفسنـا على رؤيـة ، وقراءة ، وعدم التعرف على الكلمة العادية . واذا شئنا أن نعرف الادراك الشعرى وحتى الفنى ، فان التعريف التـالى يفرض نفسه علينا لا محالة : ان الادراك الفنى هو ذلك الادراك الذى نتحقق فيه من الشكل (ربما ليس الشكل فقط ، ولكن ، على الاقل ، الشكل) ». وانه من الواضـح ان الادراك الذى نحن بصدده ، ليس مجرد حالة سيكلوجية (الادراك الخـاص بهذا الشخص أو ذاك) وانما هو عنصر من عناصر الفـن ، والفن لا يوجد خارج الادراك . لقد اكتسى مفهوم الشكل معنى جديدا ، فلم يعد غشاء ، وانما كاية integrité دينـاميكيـة وملموسة ، لها معنى فى ذاتها خارج كل عنصر اضافى . وهاهنا يبرز الفرق بين المذهب الشكلانى المبادىء الرمزية التى ترى انه « يجب أن يستشف ، عبر الشكل ، شىء من المضمـون » .

كذلك تم تذليل عقبة النزعة الجمالية l'esthétisme ،

وهى الاعجاب ببعض عناصر الشكل بعد عزلها عن ((المضمون)) .

على أن ذلك كله لم يكن كافيا للقيـــام بعمل ملموس . ففى نفس الوقت الذى كان يتم فيه تأسيس الفرق بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، واكتشـــاف تجلى الطـــابع النوعـــى للفـــن فى الاستعمال المتميز للاداة ــ كان من الضرورى تحويـــل مبـــدأ احساس الشكل الى شىء ملموس ، حيث يمكن تحليل هـــذا الشكل كمضمون فى ذاته . كان من الـــلازم البـــرهنة على أن الاحساس بالشكل يبرز كنتيجة لبعض الانساق الفنية الموجهة قصد تحققنـــا من ذلك الاحساس . ان مقال (ف. شلوفسكى) ((الفن كنسق)) (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، كراسة 2 ، 1917) (17)، والذى كان أشبه بميثاق للمنهـــج الشكلى ، قد فتح الطريق أمام تحليل ملموس للشكل . وهنا نرى بدقة المسافة التى تفصل الشكلانيين عن (بوتيبنيا) كمـــا نرى أيضا المسافة بين مبادئهم ومبادىء الرمزيين . يبدأ المقال بتفنيدات للمبادىء الاساسية لـــ (بوتبنيـــا) حول الصور ، وحول علاقة الصورة بما تشرحه . ويشير (شلوفسكـــى) ، بين اشارات أخرى ، الى أن الصور لا تتبدل تقريبا : ((فكلما سلطت الضوء على حقبة ما ، كلما ازددت اقتناعا بأن الصـــور التى كنت تعتبرها من ابتكـــار شاعر ، انما استعارهـــا هـــذا الشاعر من شعراء آخرين ، وبدون تغيير تقريبا . ان كل عمل المدارس الشعرية لا يغدو اذ ذاك سوى مراكمـــة واكتشـــاف أنســـاق جديدة لترتيب وتحضير الادوات الكلامية ، وهو يرتكـــز على ترتيب الصور اكثر منه على خلقها . ان الصور هى معطيات، ونحن نتذكر الصور فى الشعر أكثر بكثير مما نستعملها فى التفكير. فالتفكير بواسطة الصور ليس هو ، على كل حال ، الصلة التى تربط بين جميع مذاهب الفن ، او بالاحرى مذاهب الفن الادبى، وتغير الصور لا يشكل جوهر النمو الشعرى)). وفى مكان آخر

يشير (شلوفسكى) الى الفرق بين الصورة الشعرية والصورة النثرية ، فيعرف الصورة الشعرية بانها أحدى وسائل اللغـــة الشعرية ، أو هى نسق تشبه وظيفته وظيفة باقى انساق هذه اللغة مثل التوازى Parallélisme البسيط والسلبى ، المقارنة ، الاعادة ، التناظر la symetrie ، المبالغة آنخ . وهكذا يدخل مفهوم الصورة فى المنظومة العامة للانساق الشعرية ، ويفقــد دوره الطاغى فى النظرية . وفى نفس الوقت ، وقع رفض مبدأ الاقتصاد الفنى (18) الذى كان قد فرض نفسه بصلابة فى نظرية الفن . مقابل ذلك ، تم تقديم نسق الافــراد (أو الاغــراب) Singularisation ونسق الشكل الصعب الــذى يضــاعف صعوبة ومدة الادراك : ان نسق الادراك فى الفن هو غاية فى ذاته وينبغى أن يمدد . لقد اعتبر الفن وسيلة لتحطيــم آليــة الادراك الذاتية ، وهكذا فالصورة لا تعمل من أجل ان يسهل علينا فهم معناها ، بل تعمل على خلق ادراك متميــز للشىء ، خلق رئايته vision وليس التعرف عليه . من هنــا تاتى الصلة المعتادة بين الصورة والافراد .

ان معارضة أفكار (بوتبنيا) قد صيغت ، بصفة نهائية ، من طرف (شلوفسكى) وذلك فى مقاله « بوتبنيا » (الانشائية ، مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، بتروغراد ، 1919) فلقد اعاد مرة أخرى القول بان الصورة ، الرمز ، ليسا هما ما ما يفرق اللغة الشعرية عن اللغة النثرية (اليومية) : « تختلف اللغة الشعرية عن اللغة النثرية بالخاصية المدركة لبنائها . فنحن نستطيع أن ندرك سواء الصفة الصوتية او الصفة اللفظية ، او الصفة الدلالية لها . وفى بعض الاحيان فان ما يدرك ليس هــو البنــاء ، وانمــا تمــازج الكلمــات أو ترتيبهــا . ان الصورة الشعرية هى احدى الوسائل التى تصلح لخلق بنــاء مدرك ، نستطيع التحقق منه فى ماهيته ، لكنها ليست أكثر من

ذلك .. وان خلق انشائية علمية نيستلزم انقبول ، بـدءا ، بوجود لغة شعريه ولغة نثرية تختلف قوانينهم ، وهي الفكرة التى برهنت عنيها وقائع متعددة ، ويجب أن نبدأ بتحليل هـذه الاختـلافـات)) .

انه من الواجب ان نرى فى هذه المقالات ، حصيلة للحقبة الاولية لعمل الشكلانيين . ويتجلى المكتسب الرئيسى لهـذه الحقبة فى تاسيس عدد من المبادىء النظريـة التى استعملـت كفرضيات عمل خلال دراسة لاحقة للوقائع الملموسة . وفى نفس الوقت ، وبفضل هذه المبادىء ، استطاع الشكلانيون تذليل عقبة النظريات الشائعة التى تعتمد على مفاهيم (بوتبنيا) . انه من الممكن ، انطلاقا من المقالات المشار اليها ، ان نلاحظ أن الجهود الاساسية للشكلانيين لم تكن تهدف الى دراسة ما يسمى بالشكل، ولا الى بنـاء منهج خاص ، انما كانت تهدف تاسيس أطروحـة مفادها انه يجب دراسة الملامح النوعية للفن الادبى . لاجل ذلك ، وجب الانطلاق من الاختلاف الوظيفى بين اللغة الشعرية واللغة اليومية . أما فيما يتعلق بكلمة ((شكل)) فقـد اهتـم الشكلانيون بتعديل معنى هذا المصطلح الغامض حتى لا يعرقل عملهم الاشتراك الشائع له بكلمة ((مضمـون)) ، التى كـانت بدورها أكثر غموضا وأقل صلاحية للاستعمـال . لقـد كـان الاهتمام ينصب فى مجرى تحطيم هذا التشارك التقليدى ، بغية اغنـاء مفهوم الشكل بمعنى جديد . أما مفهوم النسق ، فكـان ذا أهمية كبيرة جدا خلال التطور اللاحق ، نظرا لانـه يترتـب مباشرة عن وضع تحديد للاختلاف فيما بين اللغـة الشعريـة واللغـة اليـوميـة .

— 4 —

ان المرحلة التمهيدية للعمل النظرى كان قد تم تجاوزها .

كما اجملت المبادىء النظرية العامة التى سيمكن بمقتضاهـــا أن نسترشد بين العدد الكبير من الوقائع • لقد أصبح ضروريا ، من الان فصاعدا ، اختيار المادة عن قرب وجمل المشكلات محسوسة اكثـــر • وان مسائل الانشائية آلنظرية التى لم تكن سوى آلمنا بها فى الاعمال الاولى أصبحت تحتل الان مركز اهتمامنا • لقـــد كان من الواجب الانتقال من مسألة اصوات الشعر ـــ التى لم تكن لها سوى اهمية تمثيلية ، من أجل ادراك الفكرة العامـــة للاختلاف بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ـــ الى نظرية عامة للشعر ، الانتقال من مسألة النسق بعامة ، الى دراسة انساق التركيب ، والى مشكلة الموضوع Sujet الخ • فالى جانب المشاكل التى طرحتها نظريات (بوتبنيا) الموروثة ، يوجد مشكل العلاقة بآراء (• فيسيلوفسكى) ونظريته عن الموضوع •

لقد كان طبيعيا أن تكون الاعمال الادبية ، خـــلال هـــذه الفترة ، لا تمثل بالنسبة للشكلانيين الا مادة جديرة بالتثبت من ـــ والبرهنة على ـــ الاطروحات النظرية • ولقد تركنا، من جديد، جانبا المسائل المتعلقة بالتقليد ، والتطور الخ • فما كان مهما هو أن نسيطر عى ألمادة الاكثر سعة ، وأن نضع قوانين ، وأن ننجز اختبارا اعداديا للوقائع • وهكذا لم يعد ضروريا ان يلجـــا الشكلانيون الى مقدمات منطقية مجردة ، ومن جهة اخرى كان بامكانهم ان يضطلعوا بالمادة دون ان يضيعوا فى الجزئيات •

ان أعمال (ف• شلوفسكى) حول نظرية الموضوع Sujet والرواية كانت لها اهمية خاصة خلال هذه الفترة • فلقد برهن (شلوفسكى) على وجود أنساق خاصة بالتركيـــب ، مرتبطـــة بالانساق الاسلوبية العامة ، وذلك بالاعتماد على أمثلة جـــد مختلفة : حكايات ، قصص قصيرة شرقية ، ((دون كيشوط)) لسرفانتس ، تولستوى ، ((تريستام شاندى)) لشتيرن • ودون

الدخول فى التفاصيل ، التى سوف نلم بها خلال أعمال ماموسه وليس فى مقال عام عن المنهج الشكلى ، فاننى سأقف عند هذه النقاط التى تتجاوز أهميتها النظرية اطار القضايا المتعلقة بالموضوع والتى تركت آثارا فى التطور اللاحق للمنهج الشكلى . يحتوى أول هذه المقالات : ((الصلة بين انساق التركيب والانساق الاسلوبية العامة)) (الانشائية ، 1919) على سلسلة من تلك النقاط . فبتاكيده ، منذ البداية ، على وجود انساق خاصة بتركيب الموضوع (وهو ما مثل له بعدد من الامثلة) تغيرت لدينا الصورة التقليدية للموضوع — وهكذا كف عن أن يكون مزجا بين سلسلة من الدوافع motifs (19) وانتقل من مستوى العناصر الموضوعاتية Thematiques الى مستوى عناصر التحضير . لقد استفاد مفهوم الموضوع معنى جديداً ، دون أن يتوافق على أية حال مع مفهوم المتن الحكائى Fable ، ودخلت قواعد تركيب الموضوع بصفة منطقية الى مستوى الدراسة الشكلية باعتبارها ميزة ملازمة للاعمال الادبية . لقد اغتنى مفهوم الشكل بملامح جديدة ، وأخذ يتحرر تدريجيا من صفته المجردة ، ليفقد بذلك أهميته الجدالية Polemique .

وانه من الواضح ، بالنسبة لنا ، أن مفهوم الشكل قد امتزج شيئا فشيئا بمفهوم الادب ومفهوم الواقعة الادبية . بالاضافة الى ذلك ، فان اقامة تناظر بين انساق تركيب الموضوع والانساق الاسلوبية ، قد كان ذا اهمية نظرية عظمى . أن البناء المتدرج الذى يميز الملحمة قد أصبح يحتل نفس المتوالية التى كان يحتلها تكرار الاصوات ، والطوطولوجيا ، والتوازى الطوطولوجى ، والاعادة الخ ، هذه المتوالية التى تقوم على مبدأ عام للفن الادبى مبنى دائمـا على التجزئة وعلى التباطؤ .

وهكذا قوبلت الضربات الثلاث التى وقعها (رولاند) على الحجر (La chanson de Roland) والتكرارات الثلاثية المشابهة ،

والمعهودة فى موضوعات الحكايات ، بظواهر مماثلة مثل استعمال المترادفات عند (غوغول Gagol) والابنية اللسانية مثل Plushki-Mlushki, Kudi-Mudy الخ (التى تعادل ابنية عربية مثل : حيص — بيص) « ان حالات البناء المتباطىء والمتدرج ، كلها ، لا تكون فى العادة مجتمعة . وقد حاول البعض شرح كل واحدة منها بمعزل عن الاخريات » اننا نرى هنا بوضوح الرغبة فى تأكيد وحدة النسق ، وان بالنسبة لمواد مختلفة . وهنا يحدث الصراع الذى لا يمكن تلافيه مع نظرية (فيسيلوفسكى) الذى لجا ، فى حالات مشابهة ، لفرضية تاريخية وتوليدية ، والذى فسر التكرارات الملحمية بآلية اتناويل الاصلية (النشيد العديم الشكل amorphe) . وحتى لو كان هذا التفسير صحيحا بالنسبة للنشوء ، فانه لا يفسر الظاهرة باعتبارها واقعة ادبية . ان (شلوفسكى) لم يكن يرفض الصلة العامة للادب بالحياة الواقعية ، التى تصلح لـ (فيسيلوفسكى) ولغيره من ممثلى المدرسة الاثنوغرافية ، لتفسير دوافع وموضوعات الحكايات — ولكنه لا يستعمل تلك الصلة لتفسير خصوصيات الواقعة الادبية . ان التكون genese يفسر الاصل ولا شىء غيره ، بينما ما يهم بالنسبة للانشائية هو فهم الوظيفة الادبية . ان وجهة النظر التكوينية لا تقيم اعتبارا لوجود النسق ، الذى هو استعمال نوعى للمادة ، كما لا تقيم اعتبارا للاختيار الذى وقع على المادة المستعارة من الحياة ، للتحول الذى تعرضت له هذه المادة ، لدورها البنائى constructif ، باختصار ، ان وجهة النظر المذكورة ، لا تضع فى اعتبارها أن وسطا ما يتلاشى ، بينما تبقى الوظيفة الادبية التى انجبها ، ليس فقط كمخلفة ، ولكن كنسق ادبى محتفظ بدلالته خارج كل علاقة بذلك الوسط . انه من الممكن أن نلاحظ أن (فيسيلوفسكى) يناقض نفسه ، حينما يعتبر مغامرات الرواية اليونانية محض نسق أسلوبى .

لقد اصطدمت النزعة الاثنوغرافيــة لــ (فيسيلوفسكي) بالمقاومة الطبيعية للشكلانيين ، الذين اعتبروا هذه النزعة بمثابة تجاهل لصنعه النوعية للسق الادبي ، وبمثابة احــلال لوجهــة النظر التكوينية محل وجهة النظر النظرية والتطورية evolution لان نظرانه حول التلفيقية Syncretismo كظاهرة لا ترتبط الا بالشعر البدائي وتولدت عن ظروف عيش معينة ، قــد انتقدت فيما بعد ، في دراسة (ب. كازانسكي B. Kazanski) : ((فكرة فن الشعر التاريخي)) (انشائية ، جريدة القسم الادبي بمعهد الدولة للتاريخ والفن ، لنينغراد ، اكاديميا ، 1926) ، اذ برهن هذا الاخير على ان طبيعة كل فن تتضمن ميولات تلفيقية تظهر بجلاء متميز في بعض الفترات ، ومن هنا ايضا يرفض وجهة النظر الاثنوغرافية . انه من الطبيعي الا يستطيع الشكلانيــون قبول آراء (فيسيلوفسكي) حينما تمس المشاكل العامة للتطور الادبي . لقد استخلصت المبادىء الاساسية للانشائية النظريــة انطلاقا من الصراع مع آراء (بوتبنيا)، وبفضل الصراع مــع افكار (فيسيلوفسكي) وتلامذته ، امكــن صيــاغة مفــاهيــم الشكلانيين حول التطور الادبي ، وبالتالي حول وضعية التاريخ الادبــي .

ان التمهيد لهذا التغير قد كان موجودا في نفس مقــالة (شلوفسكي). ففيما كان يناقش صيغــة (فيسيلوفسكي) ، المستمدة من نفس المبدأ الاثنوغرافي ، ((ان الشكل الجديد يظهر ليعبر عن مضمون جديد))، اقترح (شلوفسكي) وجهة نظــر اخرى : ((ان العمل الادبي يدرك في اطار علاقته باعمال فنيــة اخرى ، وبمساعدة الترابطات التي نقيمها بواسطتها .. ليس فقط المعارضة Pastiche ، ولكن كل عمل فني يخلق موازيا او معارضا لنموذج ما . ان الشكل الجديد لا يظهر لــيعبر عن مضمون جديد ، ولكن ليحل محل الشكل القديم ، الذي يكون قد

فقد صفته الجمالية)). وكى يدعم هذه الاطروحة ، يحيل (شلوفسكى) على اشارة (ب. كريستيانسن B. Christiansen) حول وجود احساسات فرقانية differentielles أو احساس بالفروق . من هنا تم تاكيد الدينامية التى تميز كل فن ، والتى تظهر فى الانتهاكات المستمرة للقاعدة الموضوعة . وفى نهاية المقال ، يستشهد (شلوفسكى) بـ (ف. برونتيير F. Brunetiere) الذى يقول بانه ((من بين كل المؤثرات التى تؤثر فى تاريخ أدب ما ، فان المؤثر الاساسى هو أثر اعمال أدبية على اعمال اخرى)) وبانه ((لا يجب ان نعدد الاسباب بدون جدوى ، ولا ان نخلط ــ بحجة أن الادب هو التعبير عن المجتمع ــ تاريخ الادب بتاريخ العادات : فهما تاريخان اثنان)) .

هكذا ، كان هذا المقال قد رسم الانتقال من الانشائية النظرية الى التاريخ الادبى . ولقد اغتنت الصورة الاولية للشكل ، بملامح جديدة مستمدة من الديناميية التطورية ، والتنوع المستمر . أن الانتقال الى التاريخ الادبى كان نتيجة لتطور مفهوم الشكل ، وليس مجرد توسيع لموضوعات الدراسة. فلقد اكتشفنا أن العمل الادبى لا يدرس كواقعة معزولة ، وأن شكله يحس به فى علاقته باعمال أخرى وليس فى ذاته . لقد خرج الشكلانيون نهائيا من اطار الشكلية التى فهمها البعض كتحضير لخطاطات وتصنيفات (وهى الصورة المعتادة لدى نقاد على اطلاع قليل بالمنهج الشكلى) ، وطبقته بحرص كبير من طرف عقول سكولاستية تلتذ أمام كل معتقد Dogme ان هذه الشكلانية السكولاستية لا صلة لها بعمل (الاوبوياز) لا تاريخيا ولا من حيث الجوهر . نحن لسنا مسئولين عنها . بالعكس ، اننا هم خصومها الالداء والاكثر تصلبا .

— 5 —

سأتوقف فيما بعد عند أعمال الشكلانيين المتعلقة بالتاريخ الادبى ، وسأنهى الان تلخيص المبادىء والقضايا النظرية الموجودة فى دراسات (الاوبوياز) خلال حقبتها الاولى . ففى مقال (شاوفسكى) ، الذى تحدثت عنه ، يوجد مفهوم آخر لعب دورا كبيرا فى الدراسات اللاحقة حول الرواية : انه مفهوم التحفيز motivation ان أكتشاف الانساق المختلفة التى تستعمل خلال بناء الموضوع (البناء المتدرج ، التوازى ، « التاطير »)، التعداد ، الخ) قد قادتنا الى فهم الاختلاف فيما بين عناصر بناء عمل ما ، والعناصر التى تشكل مادته : المتن الحكائى ، اختيار الدوافع ، الشخصيات ، الافكار الخ .

لقد كان هذا الفرق بارزا بوضوح فى أعمال هذه الفترة ، نظرا لان المهمة الاساسية كانت اثبات وحدة هذا النسق البنائى أو ذاك من خلال مواد مختلفة . ان العلم القديم قد انشغل خاصة بالمادة ، معطيا لها اسم مضمون Fond ، رادا كل ما تبقى للشكل الخارجى — الذى لا يكون مهما الا بالنسبة للهواة، أو لايكون مهما على الاطلاق . من هنا تاتى النزعة الجمالية ، الساذجة والمؤثرة ، التى اتصف بها نقادنا ومؤرخو الادب القدامى الذين كانوا يجدون اهمالا للشكل فى اشعار (تيوتشيف Tioutchev)(20)، وشكلا سيئا ، بكل بساطة ، لدى (نيكراسوف) Nekrassov (21) ودوستويفسكى . وفى الحق ، كان يغتفر لهؤلاء الكتاب الشكل السيىء بسبب عمق أفكارهم وتجاربهم . لقد كان من الطبيعى ، خلال أعوام الجدال والنضال ضد هذا النوع من التقليد ، أن يركز الشكلانيون كل جهودهم بهدف البرهنة على اهمية الانساق البنائية ، وان يهملوا كل ما تبقى باعتباره مجرد تحفيز . وحينما نتحدث عن المنهج الشكلى وعن تطوره ، فيجب ان نضع فى اعتبارنا ان

عددا من المبادىء التى أشهرها الشكلانيون ، فى سنوات النقاش الكثيف مع خصومهم ، كانت لها أهمية ليس كمبادىء علمية فقط ، وانما كشعارات كانت تحتد ، لهدف دعائى أو أعتراضى، الى حد المفارقة . ان اهمال هذه الحقيقة ، وتناول أعمال (الاوبوياز) فيما بين 1916 — 1921 كاعمال أكاديمية ، يعنى تجاهل التاريخ .

ان مفهوم التحفيز ، قد اتاح للشكلانيين امكانية الاقتراب أكثر من الاعمال الادبية ، وبصفة خاصة من الرواية والقصة القصيرة ، ومعاينة تفاصيل البناء . لقد كان هذا هو موضوع دراستين تاليتين لـ (شلوفسكى) : ((بسط الموضوع)) و ((تريستام شاندى ، لشتيرن (22)، ونظرية الرواية)) (طبعات خاصة بالاوبوياز ، 1921). ففى هاتين الدراستين، يلاحظ (شلوفسكى) العلاقة بين النسق والتحفيز ، ويعتبر ((دون كيشوط)) لسرفانتس ، و ((ترسيتام شاندى)) لشتيرن كمادتين صالحتين لدراسة بناء القصة القصيرة والرواية ، بمعزل عن مشاكل التاريخ الادبى . لقد تم اعتبار (دون كيشوط) كحلقة وسيطة بين المجموعة القصصية (من نمط ((الديكاميرون :e...))) والرواية ذات البطل الواحد ، المبنية بمساعدة نسق ((التنضيد)) enfilage والمحفزة ...otivé بواسطة رحلة . ان هذه الرواية أخذت كمثال ، لان النسق والتحفيز فيها ليسا مترابطين ترابطا كافيا يسمح بصياغة رواية محفزة كليا ، وجميع أجزائها متلاحمة . ان المادة تكون فى الغالب مضافة دون أن تخضع للالتحام ، أما أنساق التركيب ، والطرق المختلفة للبناء ، فتظهر بوضوح . على انه فى النمو اللاحق للرواية ((تتسرب المادة المنثورة بصورة أكثر عمقا الى جسم الرواية ذاته)). لقد ابرز (شلوفسكى)، عند ما حلل ((صياغة رواية (دون كيشوط)))، من بين عدة مسائل ، الصفة غير

القارة للبطل ، ووصل الى استخلاص أن ((هذا النوع من الابطال هو نتيجة للبناء الروائى)) . وهكذا كان يقع الالحاح على أسبقية الموضوع sujet والبناء على المادة .

من البديهى أن فنا غير محفز بصفة كلية ، أو يحطم التحفيز عن بصيرة ، ويعرى البناء ــ انما يقدم المادة الاكثر ملاءمة لاضاءة هذا النوع من المشاكل النظرية . فوجود أعمال يتعرى بناؤها عن بصيرة ، يجب أن يكون شاهدا نصالح هذه المشاكل، مؤكدا وجودها وأهمية دراستها . بل يمكننا أن نقول بان هذه الاعمال لم تفهم الا على ضوء المشاكل والمبادىء النظرية . ولقد كانت هذه هى وضعية ((تريستام شاندى)) لشتيرن . فبفضل دراسة (شلوفسكى)» لم تبق هذه الرواية فقط شاهدا على مبادىء نظرية ، ولكنها اكتسبت بذاتها معنى جديدا ، وجذبت اليها الانتباه . لقد أمكن الاحساس بروآية (شتيرن) كعمل معاصر ، وذلك بفضل الاهتمام العام بالبناء : فلقد لفتت انتباه أولئك الذين ما كانوا يرون فيها ، حتى ذلك الوقت ، غير ثرثرة مملة أو نوادر ، وأولئك الذين كانوا يعتبرونها من وجهة نظر النزعة السنتمنتالية الشهيرة ــ التى لم يكن (شتيرن) مسئولا عنها ، مثلما لم يكن (غوغول) مسئولا عن الواقعية .

فبملاحظته للتعرية الواعية للانساق البانية constructif ، يؤكد (شلوفسكى) أن بناء الرواية نفسه لدى (شتيرن) قد وقع التشديد عليه : أن الوعى بالشكل المحصل عليه بفضل تغييره ليشكل عمق الرواية ذاته . وفى ختام دراسته ، يصوغ (شلوفسكى) على النحو التالى الفرق بين الموضوع والمتن الحكائى : ((اننا نخلط غالبا مفهوم الموضوع بوصف الاحداث ، أى بما أقترح تسميته ، على سبيل الاتفاق ، المتن الحكائى . وفى الواقع فان المتن الحكائى ليس سوى مادة تصلح لتكوين

الموضوع . وهكذا ، فان موضوع (أوجين أو نيفين) ليس هو قصة البطل مع (تاتيانا) ولكن تحضير هذا المتن الحكائى داخل موضوع ، التحضير الذى يتحقق بمساعدة استطرادات مضافة.. ان الاشكال الفنية تفسر بضرورتها الجمالية وليس بواسطة تحفيز خارجي مستعار من الحياة العملية . فعندما يبطىء الفنان حدث الرواية ــ ليس بادخال خصوم ، ولكن فقط بتبديل مواضع بعض الفصول ــ فانه يبرز لنا ، على هذا النحو ، القوانين الجمالية التى يعتمد عليها نسق التركيب)).

ان مقالى ((كيف صيغ (معطف) غوغول)) (انشائية ، 1919) يتعلق ، كذلك ، بقضية بناء القصة القصيرة . ولقد وضعت ، الى جانب مشكل الموضوع ، مشكل السرد المباشر ، حيث يكون المبنى معتمدا على نغمة السرد Narration . حاولت ان ابرز ، فى هذا المقال ، ان نص (غوغول) ((يتألف من صور لفظية حية ومن انفعالات لفظية)) وان الكلمات والجمل propositions اختيرت وركبت من طرف (غوغول) استرشادا بمبدأ السرد المباشر المعبر ، حيث يقوم التلفظ ، والايماء ، والاشارات الصوتية الخ بدور متميز . لقد حللت تركيب (المعطف) من وجهة النظر هذه ، مبرزا تناوب السرد المباشر الفكاهى ، المرتبط بالنوادر،والتوريات الخ مع خطابية عاطفية وميلودراماتيكية ــ هذا التناوب الذى يعطى للقصة القصيرة المعنية طابعها الفظ grotesque . وفى هذا السياق من الأفكار ، عالجت خاتمة (المعطف) كتمجيد للاغراب ، على نمط المشهد الصامت فى مسرحية (المفتش Revizor). وهكذا اصبح واضحا ان التأملات التقليدية حول رومانتيكية وواقعية (غوغول) ، هى غير مفيدة ، ولا تقدم اى شىء لفهم عمله .

كان مشكل النثر قد خرج اذن من نقطة التوقف . لقد حددنا الفرق الموجود بين مفهوم الموضوع كبناء ، ومفهوم المتن الحكائى كمادة . اكتشفنا الانساق النوعية لتركيب الموضوع . بعد ذلك ، انفتح أمامنا أفق واسع لعمل ينصب على التاريخ ونظرية الرواية ، وفى نفس الوقت وضعنا مشكل السرد المباشر كمبدأ بنائى للقصة القصيرة التى بلا موضوع . ولقد اثرت هذه الدراسات على عدد كبير من الابحاث التى ظهرت فى السنوات الاخيرة ، والتى كتبها أشخاص لم يكونوا يرتبطون ، بصورة مباشرة ، (بالاوبوياز).

— 6 —

ان عملنا لم يكن فقط يسير باتجاه توسيع القضايا وتعميقها، ولكن ، كذلك ، باتجاه التفريق بينها ، الى درجة أن جماعة (الاوبوياز) قد اغتنت باعضاء جدد ، كانوا فيما قبل يعملون كل بمفرده ، او كانوا قد شرعوا محدثا فى العمل . ان التفريق الرئيسى كان يتبع الخط الفاصل فيما بين النثر والشعر . لقد كان الشكلانيون — فيما يعارضون الرمزيين ، الذين كانوا يحاولون ، فى ذلك الوقت ، القضاء ، فى النظرية وفى التطبيق ، على الحدود الفاصلة بين الشعر والنثر ، ويدابون فى البحث عن وزن métre فى النثر (أ. بيالى) — كانوا يلحون على انه يوجد حد واضح بين هذه الانواع فى الفن الادبى .

ابرزنا ، فى الفصل الماضى ، أن العمل على دراسة النثر ، كان يجرى على وتيرة كثيفة . وفى هذا المجال ، فان الشكلانيين كانوا روادا ، ما لم نحص بعض الدراسات الغربية التى تتفق بعض ملاحظاتها حول المادة مع ملاحظاتنا (مثلا : ف. ديبليوس V. Dibelius : Engtiche Romankunst 1910) لكنها كانت بعيدة عن كل مشاكلنا ومبادئنا النظرية . فلقد كنا،

فى عملنا حول النثر ، احرارا تقريبا من التقاليد . على أن الامر لم يكن كذلك مع الشعر . ان الكمية الكبيرة لاعمال النظريين الغربيين والروس ، والتجارب النظرية والعمليـة للرمزييـن ، والمناقشات حول مفهومى الايقاع والوزن التى تولد عنها ، خلال السنوات من 1910 الى 1917 ، ادب متخصـص بكـاملـه ، بالاضافة الى ظهور اشكال شعرية جديدة لدى المستقبليين ... كل ذلك كان يعقد دراسة الشعر ، ومناقشة مشاكله ، بدلا من تسهيلها . وعوضا عن العودة الى المشاكل الاساسية ، فـان عددا من الباحثين انشغلوا بمسائل ملموسة تخص الوزن ، او حاولوا تصنيف الاراء والانظمة المتراكمة . ومع ذلك ، فلم يكن ثمة نظرية للشعر ، بالمعنى الواسع للكلمة : فلا مشكل الايقاع الشعرى ، ولا مشكل الصلة بين الايقاع والنظم ، ولا مشكـل اصوات الشعر (فالشكلانيون ، فى هذا الصدد ، لم يشيروا الا الى بضعة مقدمـات لسانية) ولا مشكل المعجـم والـدلالـة الشعرية لم تكن قد وجدت بعد اساسا نظريا . بعبارة اخرى ، ان مشكل الشعر قد بقى فى الواقع غامضا . لقد كان ضروريا تـرك المشاكل الملموسة للوزن ، والانكباب على مسالة الشعر من وجهة نظر عامة اكثر ، كما كان ضروريا وضع مشكلة الايقاع بطريقة لا يستنفد فيها مع الوزن ، ولكن يدمج الملامح الاكثـر جوهرية للغـة الشعـريـة .

وكما فعلت فى الفصل السابق ، فاننى لن أتوقف هنا عند قضية الشعر الا فى الحدود التى تقودنا مناقشته الى نظـرات نظرية جديدة حول الفن الشعرى او حول طبيعة اللغة الشعرية. لقد وضعت الاسس بواسطة عمل (أو. بريك) ((الايقـاع والنظم)) الذى قرىء فى 1920 خلال اجتماع لـ (الاوبوياز)، والذى ليس فقط غير منشور ، ولكن ، فيما يبدو ، بقى دون كتابة . لقد ابرزت هذه الدراسة ان الشعر يتوفر على ابنيـة

تركيبية قارة ، مرتبطة ، بدون انفصام ، الى الايقاع . تبعا لذلك ، فان مفهوم الايقاع ذاته يفقد صفته المجردة ، ويصبح مرتبطا بالجوهر اللسانى للشعر . اى الجملة . ان الوزن كان يتراجع الى المرتبة الثانية ، مع احتفاظه بقيمة الحد الادنــى للاصطلاح الشعرى ، قيمته كابجدية . ان اهمية هذا المسعى ، بالنسبة للشعر ، كانت تعادل اهمية اقامة الصلة بين الموضوع والبنـــاء بالنسبة لدراسة النثر . فالمنثور على اوجه ايقــاعية ونظمية قد قلب ، بصفة نهائية ، مفهوم الايقاع كملحق خارجى يبقى على سطح الخطاب Discours . لقد اخذت نظرية الشعر فى دراسة الايقاع باعتباره اساسا بنائيا للشعر ، يحدد مجمل عناصره ، السمعية او غير السمعية . ان افقا لنظرية الشعر كان قد فتــح واسعا ، وقد وضعت هذه النظريـــة نفسهـــا فى مستوى اكثر علوا ، بينما ترك للوزن ان ياخذ مكان تمهيد اولى. ان الرمزيين ومنظرى مدرسة ((أ. بيالى)) ، لم يتمكنوا مـــن الارتفاع الى ذلك المستوى ، رغم كل جهودهـــم ، نظـــرا لان مسائل الوزن ، بالنسبة لهم ، بقيت دائما مركزية .

ومع ذلك ، فان عمل (بريك) لم يقم الا بالاشارة الـــى امكانية مقاربة جديدة ، فالدراسة نفسها ، وكذلك مقاله الاول (((تكرار الاصوات)))، قد اكتفيا بعرض امثلة وتوزيعها الى مجموعات . وانطلاقا من هذه الدراسة كان يمكن الاتجـــاه : امـــا جهة المشاكل الجديدة ، واما جهة تصنيـــف او منهجـــة مجردين للمادة ، التى تبقى خارجية بالنسبة للمنهج الشكلى . ان كتـــاب (ف. جيرمونسكى V. Jirmcunski)(23) ((تركيب القصائد الغنائية)) (اوبوياز ، 1921) يطابق ، بصفة ملحوظة، هذا النوع من الدراسات . فلقد اهتم (جيرمونسكى)، الذى لم يكن متفقا مع المبادىء النظرية للاوبوياز ، بالمنهج الشكلــى اهتمامه باحد الموضوعات العلمية الممكنة ، او بطريقة لاعداد

المادة فى مجموعات وخانات . ان هذا المفهوم للمنهج الشكلى لم يكن بامكانه ، بالطبع ، أن يعطى غير ذلك : فبالاعتماد على مقياس خارجى ، توزع المادة الى مجموعات . ان كل الاعمال النظرية لـ (جيرمونسكى) كان لها بالنتيجة طابع بيداغوجى، طابع تصنيف . ان دراسات من هذا النوع ليس لها اهمية اساسية فى التطور العام للمنهج الشكلى ، وهى تشير فقط الى النزعة (التى لا يمكن تفاديها تاريخيا) التى تبحث عن اعطاء صبغة اكاديمية للمنهج الشكلى . ولهذا السبب لم يكن مستغربا أن ينفصل (جيرمونسكى) ، فيما بعد ، نهائيا عن (الأوبوياز) وأن يعلن عدة مرات اختلافه مع المبادىء الشكلانية (خصوصا فى مقدمة ترجمة كتاب (أو. والزل O. Walzel) : « مشكلة الشكل فى الشعر » 1923) .

ان كتابى (ميلوديا الشعر) (أوبوياز ، 1922) كان مرتبطا ، بصفة جزئية ، الى عمل (بريك) بصدد الاوجه الايقاعية والنظمية ، ولكنه كان قد مهد له أيضا بدراسة الشعر فى صفته السمعية ، وهو ، بهذا المعنى ، كان مرتبطا بعدد من الدراسات الغربية (سيفرس Sivers ، ساران Saran الخ). لقد كانت نقطة انطلاقى أن الاساليب تنقسم عادة على أساس المعجم : « وهكذا كنا نبتعد عن الشعر ذاته ، لكى نهتم باللغة الشعرية عامة ... كان من الضرورى العثور على شىء ، يكون مرتبطا بالجملة فى الشعر ، ولا يبعدنا ، فى الوقت ذاته ، عن الشعر نفسه ، شىء يتموضع فى الحد الفاصل ما بين علم الاصوات وعلم الدلالة . ان هذا الشىء هو النظم Syntaxe ». ان هذه الظواهر الايقاعية والنظمية لم ينظر اليها هنا فى ذاتها ، ولكن فى علاقتها بالدلالة البانية للنبرة الشعرية والخطابية intonation . ان ما كان يهمنى ، على

وجه الخصوص ، هو تحديد مفهوم « الظـاهـرة المهيمنـة la dominante »(24) الذى ينظـم هذا الاسلوب الشعرى أو ذاك ، معتبراً مفهوم الميلوديا Melodie كنظام من النبرات، فاصلا اياه عن مفهوم الهارمونية العامة للشعر (25). واعتمادا على هذه المقدمات ، اقترحت تمييز ثلاثة أساليب أساسية فى الشعر الغنائى : الاسلوب الخطابى ، والميلودى ، والمتكلم . لقد خصص الكتاب كله لدراسة الخصائص النبرية للاسلـوب الميلودى ، اعتمادا على أمثلة للشعـر الغنـائى لدى كـل من (جوكوفسكى Joukovski) (26) و (تيوتشيف Tioutchev) و (ليرمانتوف) و (فيت Fet)(27). واختتمت الكتاب ، متلافيا الخطاطات الجاهزة سلفا ، مؤكدا : « ان ما اعتبره هاما بالنسبة للعمل العلمى هو ليس وضع خططات ، بل امكانية رؤية الوقائع . ولرؤية الوقائع ، نحن بحاجـة الى النظريـة ، لان الوقائع لا تصير منظورة ، أى لا تصير وقائع حقيقية ، الا على ضوئها . لكن النظريات تموت أو تتغير . فى حيـن تبقـى ، بفضلها ، الوقائع المكتشفة أو المثبتة » .

ان التقليد المتبع فى الدراسة الملموسة للوزن ، كـان لا يزال حيـا بين المنظرين المرتبطين بالـرمزية (أ. بيـالـى ، ف. بروسوف V. Brussov (28) ، س. بوبروف S. Bobrov (29)، ف. تشودوفسكى V. Tchoudovski الخ). لكنه كـان يتجه شيئا فشيئا صوب الحسابات الاحصائية المضبوطة ، فيفقد بالتالى أهميته كمبدأ . ان الدراسات الوزنية التى قـام بهـا (ب. توماشفسكى B. Tomachevski)(30) والتـى توجـت بكتابه الوجيز « طريقة نظم الشعر الروسى » (1924) ، قد قامت ، فى هذا الاتجاه ، بدور كبير . وتبعا لذلك ، كان الوزن يتراجع الى المرتبة الثانية ، فلم يعد غير مادة مساعدة ، ليس لها الا مجال ضيق من القضايا . أما نظرية الشعر ، بعامة ،

فقد اصبحت تحتل المكان الاول . لقد كشف التطور السابق للمنهج الشكلى عن ميل يتجلى فى توسيع واغناء تصوراتنا عن الايقاع الشعرى ، وذلك بربطه ببنــاء اللغة الشعرية ــ وهو الميل الذى كان قد أصبح بديهيا فى مقال (ب. توماشفسكى) : « عروض الوتد المجموع ذى المقامات الخمس لدى بوشكين » (1919 ، ونشر فى مجموعة مقالات : دراسات حول فن الشعر عند بوشكين ــ برلين ، 1923)» اننا واجدون هناك محاولة للانتقال من مجال الوزن الى مجال اللغة . من هنا ، ذلك التاكيد الرئيسى الموجه ضد (ا. بيالى) ومدرسته : « ان هدف الايقاع هو ليس الالتزام بخطوات خيالية ، ولكن توزيع الطاقة الزفيرية فى اطار حيوية واحدة هى البيت الشعرى ». ان هذا الاتجاه قد تــم التعبير عنه ، بوضوح حاسم ، فى مقال لنفس الكاتب ، هو : « مشكلة الايقاع الشعرى » (الفكر الادبى ، كراسة 2، 1922). ففى هذا المقال وقع تجاوز التعارض القديم بين الوزن والايقاع ، لان مفهوم الايقاع اتسع ليشمل سلسلة من العناصر اللسنية التى تساهم فى بناء البيــت الشعرى : فالى جــانب الايقاع الذى ينتج عن المد فى الكلمات ، يظهر الايقاع الذى ياتى من نبرات الجمل ، بالاضافة الى الايقاع الهارمونى (الجناسات الخ) . وهكذا يغدو مفهوم الشعر ذاته ، مفهوم خطاب نوعى، تساهم كل عناصره فى خاصيته الشعرية . ويغدو من الخطــا القول بان هذا الخطاب لا يقوم سوى بالتلاؤم مع شكل وزنى عن طريق مقاومته ، وبخلق انزياحات ecarts ايقاعية (وهى وجهة النظر التى لا زال يدافع عنها (ف. جيرمونسكى) فــى كتابه الجديد : « مدخــل للعروض » 1925).« ان الخطــاب الشعرى هو خطاب منظم فيما يتعلق باثره الصوتى . لكن بمــا ان الاثر الصوتى هو ظاهرة معقدة فان واحدا من عناصره فقط

يتعرض للتقنيـن . هكذا ، فان انعنصر المقنن فى العـروض الكلاسيكى يتمثل فى المدات accents التى أخضعها ذلـك العروض لتسلسل ، وقاسها بقوانينه .. لكن يكفى أن تتعرض سلطة الاشكال التقليدية لبعض الاهتزاز ، لكى تظهر بالحاح هذه الفكرة : ان جوهر الشعر لا يستهلك فى ملامحه الاولى ، إنه يعيش ، كذلك ، بواسطة الملامح الثانوية لاثره الصوتى . فالى جوار الوزن ، هناك الايقاع الذى هو ، كذلك ، قـابل للمعاينة . وانه يمكن كتابة أشعار لا تلتزم الا هـذه المـلامح الثانوية . فالخطاب يمكن أن يبقى شعريا حتى مع عدم المحافظة على الوزن)). لقد تـم التأكيد على أهمية مفهـوم الاندفـاع الايقاعى الذى كان قد ظور فى عمل (بريك)، والذى كان يميز التصميم الايقاعى العام : ((ان الانسق الايقاعية تساهم بدرجات مختلفة فى خلق الانطباع الجمالى : فهذا النسق أو ذاك يمكن أن يهيمن فى أعمال مختلفة ، وهذه الوسيلة أو تلك يمكن أن تسند اليها مهمة ((الظاهرة المهيمنة)). ان الاتجاه نحو نسق ايقاعى معين هو الذى يحدد الصفة الملموسة للعمل الشعرى . انطلاقا من وجهة النظر هذه ، يمكننا أن نقسم الاشعار الى : أشعار مداتية accentuels (مثلا ، وصف المعركة فى ((بولتـافـا Poltava))) وأشعار هـارمونية (تأليفية) (وهى التى ميزت السنوات الاخيرة من عمر الرمزية الروسية))). فاذا فهم الشكل الشعرى على هذا النحو ، فانه لا يعود مقابلا لمضمون سيبقى بالنسبة له ، خارجيا ومن الصعب ادماجه فيه ـ ولكنه (اى الشكل) سيتناول كمضمون حقيقى للخطاب الشعرى . وهاهنا ، كما حدث من قبل ، فان مفهوم الشكل يكتسب صفة تكـامل جديدة .

— 7 —

لقد أثار كتاب (ر. ياكوبسون): « عن الشعر التشيكى » (مجموعة مقالات حول نظرية اللغة الشعرية ، كراسة 5 ، 1923) قضايا جديدة تتعلق بالنظرية العامة للايقاع واللغة الشعرية . فقد قابل (ياكوبسون) بين نظرية « تغيير منظم » للغة بواسطة الشكل الشعرى ، ونظرية امتثال الشعر المطلق لروح اللغة ، أى نظرية الشكل الذى لا يصمد للمادة . كما أدخل فى نظرية الفرق بين علم أصوات اللغة اليومية ، وعلم أصوات اللغة الشعرية تصويبا مميزا : فتباين الدفقات الصوتية ــ الذى يكون ، حسب (ل. ياكوبينسكى) غائبا فى اللغة الشعرية ، مما يجعل هذه مقابلا للغة اليومية (31) ــ يظهر كما لو كان أمرا ممكنا فى كلتا الحالتين . فالتباين ، فى اللغة اليومية ، تفرضه الظروف ، بينما هو فى اللغة الشعرية ارادى، انهما اذن ظاهرتان جوهريتان مختلفتان . وفى نفس الوقت ، أشار (ياكوبسون) الى الفرق المبدئى فيما بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية (وكان قد قام بذلك فى كتابه : « الشعر الروسى الحديث ») : « ان الشعر يمكنه ان يستعمل مفاهيم اللغة الانفعالية، ولكن دائما لاغراض خاصة به. أن التشابه فيما بين النظامين اللسنيين ، وكذلك استعمال اللغة الشعرية للوسائل الخاصة باللغة الانفعالية ، ينتج عنه المطابقة بين اللغة الشعرية واللغة الانفعالية. هذه المطابقة خاطئة، لانها لاتضع فى اعتبارها الفرق الوظيفى الاساسى بين النظامين اللسنيين ». فى هذا الصدد ، يرفض (ياكوبسون) محاولات (غرامون Grammout) ومنظرين آخرين للشعر ، باقتراح اللجوء الى نظرية الدلالة الذاتية Omomatopeique أو الى اقامة صلة انفعالية بين الاصوات والصور أو الافكار ، وذلك لتفسير الابنية الصائتة : « ان البناء الصوتى phonique هو ليس ، دائما ، بناء

صورة صائتة Sonore ، والصورة الصائتة لا تستعمل ، دائما ، مناهج اللغة الانفعالية »• هكذا يخرج (ياكوبسون) ، باستمرار ، عن اطار موضوعه الملموس والمتميز (عروض الشعر التشيكي) ليضيء القضايا النظرية للشعر ولغته • ان مقالا كاملا عن (ماياكوفسكي)، الذي يتمم الدراسة السابقة لـ (ياكوبسون) عن (خليبنيكوف)، قد اضيف في نهاية الكتاب •

وفي دراستي عن (آنا اخماتوفا) (1923) (32)، حاولت اعادة فحص القضايا النظرية الاساسية ، المرتبطة بنظرية الشعر : قضية الايقاع في ارتباطه بالنظم والنبر ، قضية الاصوات في الشعر وارتباطها بالتلفظ ، اخيرا قضية المعجم والدلالة الشعرية • فلقد أشرت — فيما كنت احيل على الكتاب الذي كان (ج• تينيانوف J. Tynianov)(33) بصدد اعداده — الى أن الكلمة ، حين توضع داخل البيت الشعري ، تكون كما لو استخرجت من الخطاب العادي ، واحيطت بجو دلالي جديد ، فتدرك ، بالضبط ، في اطار علاقتها باللغة الشعرية ، وليس في علاقتها باللغة عامة • كما أشرت ، في نفس الوقت ، الى أن الخصوصية الرئيسية للدلالة الشعرية تكمن في تكوين معاني هامشية تغتصب التشاركات اللفظية المعتادة • في اللحظة التي أتحدث عنها ، كانت الصلة الاولية بين المنهج الشكلي واللسنيات قد ضعفت بدرجة ملحوظة • فالتمييز بين القضايا كان قد تعاظم ، الى درجة اننا لم نعد بحاجة الى سند خاص من طرف اللسنيات ، خصوصا اللسنيات ذات الصبغة السيكلوجية • فضلا عن ذلك ، فان بعض اعمال اللسنيين في مجال الاسلوب الشعري كانت تلاقي اعتراضات مبدئية من جانبنا• ان كتاب (ج• تينيانوف) « قضية اللغة الشعرية » (اكاديميا ، 1924) — الذي طبع في نفس الفترة — قد شدد على الخلافات التي توجد بين اللسنيات

السيكلوجية ، ودراسة اللغة والاسلوب الشعرى • لقد كشف هذا الكتاب ، الوحدة الوثيقة فيما بين دلالة الكلمات وبناء الشعر، مثريا بذلك ، ومن جديد ، مفهوم الايقاع الشعرى ، واضعا المنهج الشكلى على طريق دراسة الخصيصات الدلالية للغة الشعرية ، وليس فقط تلك الخصيصات المتعلقة بعلم الاصوات أو بالنظم • يقول (تينيانوف) فى مقدمته : ((لقد حققت دراسة الشعر ، فى المدة الاخيرة ، نجاحات كبيرة ، وانها ستمتد قريبا ، بدون شك ، لتشمل مجالا بكامله • ومع ذلك فلا زلنا نتذكر بداياتها المنهجية • لكن قضية اللغة والاسلوب تبقى خارج هذه الدراسات. ان الدراسات فى هذا المجال توجد معزولة عن دراسة الشعر ، وان المرء ليخيل اليه كما لو أن اللغة والاسلوب الشعرى ليسا مرتبطين بالشعر ، وأنهما ليسا مشروطين بـه • ان مفهوم اللغة الشعرية ، الذى أطلق منذ مدة قليلة ، يمر الان بأزمة نتجت ، ولا ريب ، عن المعنى اللا محدد لهذا المفهوم ، القائم على اساس من اللسنيات السيكلوجية والاستعمال الواسع له)).

من بين القضايا الانشائية العامة التى أعاد هذا الكتاب التساؤل بشأنها ، او أضاءها ، قضية ((المادة)) التى كانت ذات أهمية كبرى • فالتناول السائد يفرض على هذا المفهوم استعمالا يجعله مقابلا لمفهوم ((الشكل)) • وهكذا يفقد المفهومان أهميتهما ، ويصبح تقابلهما بديلا اصطلاحيا للمقابلة القديمة ((شكل — مضمون)) • فى الواقع ، وكما سبق لى أن قلت ، فان الشكلانيين كانوا قد ضمنوا مفهوم ((الشكل)) معنى التكامل، ومزجوه ، لذلك ، بصورة العمل الفنى فى وحدته ، الى درجة ان هذا المفهوم لم يعد يتطلب أى مقابلة الا بالنسبة لاشكال شخصية ذات صفة جمالية • لقد ابرز (تينيانوف) بان مادة الفن الادبى متنافرة وتتضمن دلالات مختلفة ، وأن ((عنصرا يمكن أن يرتقى على حساب عناصر أخرى ، بحيث تجد هذه العناصر نفسها ،

نتيجة لذلك ، وقد تغيرت ، وأحيانا انحطت ، وربما صارت مجرد ثوابع محايدة)). من هنا يستخلص : ((أن مفهوم ((المادة)) لا يتعدى حدود الشكل ، فالمادة هى أيضا شكلية ، وانه من الخطأ الخلط بينها وبين عناصر خارجة عن البناء)) . زيادة على ذلك ، فان مفهوم الشكل قد أثرى بملامح الديناميكية : ((ان وحدة العمل الادبى هى ليست كيانا متناسقا مغلقا ، ولكنها تكامل ديناميكى يتوفر على سيرورته الخاصة ، عناصره ليست مرتبطة فيما بينها بعلامة تساوى أو اضافة ، بل بعلامة التلازم والتكامل الديناميكية . انه يجب الاحساس بشكل العمل الادبى كشكل ديناميكى)) . أما الايقاع ، فقد تم تقديمه هنا كقاسم بناء وأساسى للشعر ، حاضر فى جميع عناصره . أن الخصائص الموضوعية للايقاع الشعرى هى ، حسب (تينيانوف) ، الوحدة، وتتابع المتوالية الايقاعية ، مرتبطين فيما بينهما ارتباطا مباشرا. ومن جديد وقع الالحاح على الفرق الاساسى بين الشعر والنثر : ((ان تقريب الشعر من النثر يفترض أننا اقمنا الوحدة والتتابع فى موضوع غير معتاد ، ولهذا فان هذه العملية لا تمحو جوهر الشعر . بالعكس ، ان هذا الجوهر يتأكد أكثر .. ان اى عنصر من عناصر النثر ، حينما يقع ادماجه فى متوالية الشعر ، فانه يظهر بشكل آخر ، اذ يبرز بواسطة وظيفته . وهكذا يسمح بتولد ظاهرتين مختلفتين : التشديد على هذا البناء ، وتغيير صورة الموضوع غير المعتاد .)). بعد ذلك ، يطرح مشكل الدلالة : ((هل ليس علينا أن نهتم ، فى الشعر ، بدلالة محرفة ، لا يمكن ، لهذا السبب ، أن ندرسها الا بعد عزلها عن مبدئها البانى ؟)). ان القسم الثانى من الكتاب ، بكامله ، يجيب عن هذا السؤال ، مبرهنا على وجود صلة دائمة بين عوامل الايقاع والدلالة . فوجود الصور اللفظية ، ضمن الوحدات الايقاعية ، يعتبر حاسما بالنسبة للاوليات : ((ان الصلة التى

توحد المقومات تكون أقوى وأمتن من تلك الصلة التى تربط بينها فى اللغة العادية . ان علاقة موضعية ، غير موجودة فى النثر ، لتبرز بين الكلمات)) .

هكذا تم ، بطريقة أفضل ، تاسيس الفصل بين نظرية (بوتبنيا) ونظرات الشكلانيين . وفى نفس الوقت ، انفتحت آفاق جديدة نحو نظرية للشعر . لقد ظهر المنهج الشكلى ، بفضل كتاب (تينيانوف)، قادرا على احتضان قضايا جديدة ، وتحمل تطور لاحق . كما أصبح من البديهى ، حتى بالنسبة لاشخاص لا صلة لهم بـ (الاوبوياز) ، ان جوهر عملنا يتركز فى الخصيصات الاصلية للفن الادبى ، وليس فى اقامة ((منهج شكلى)) قار . ان اولئك قد ادركوا أن الامر يتعلق بموضوع الدراسة وليس بمنهجها . وهى نفس الفكرة التى صاغها (تينيانوف) مرة أخرى حين قال : ((آن موضوع دراسة تدعى أنها دراسة للفن ، يجب أن يكون مؤلفا من الملامح المميزة التى تفرق الفن عن المجالات الاخرى للانشطة الثقافية ، تلك المجالات التى لا تكون ، بالنسبة لهذه الدراسة ، سوى مادة أو أداة . أن كل عمل فنى هو تفاعل معقد لعدة عوامل ، ونتيجة لذلك فان هدف الدراسة هو تحديد الصفة النوعية لهذا التفاعل)).

— 8 —

لقد أشرت من قبل الى اللحظة التى شاهدت ، الى جانب القضايا النظرية ، بروز قضية الحركة وتغيير الاشكال ، اى مسالة التطور الادبى . ظهرت هذه القضية حينما فحصنا ، من جديد ، نظرات (فيسيلوفسكى) عن الدوافع motifs ، وأنساق الحكايات ، وكانت الاجابة (((الشكل الجديد لا يظهر لكى يعبر عن مضمون جديد ولكن ليحل محل الشكل القديم)))

نتيجة للمفهوم الجديد للشكل . ان فهم الشكل كمضمون حقيقى يتبدل بدون انقطاع عن طريق علاقته باعمال الماضى ، كان يفرض علينا ، بالطبع ، أن نعرض له دون مساعدة التصنيفات المجردة ، الموجودة سلفا ، ولكن واضعين فى اعتبارنا معناه الملموس واهميته التاريخية . كان قد ظهر افق مزدوج : افق الدراسة النظرية لهذه القضية أو تلك (مثلا : « بسط الموضوع » لشلوفسكى ، أو كتابى : « ميلوديا الشعر ») استشهادا بمواد جد مختلفة ، وافق الدراسة التاريخية ، دراسة التطور الادبى بما هو كذلك . على ان الجمع بين الافقين، وهو ما كان نتيجة طبيعية لتطور المنهج الشكلى ، قد وضع امامنا عدداً من القضايا الجديدة والمعقدة ، والتى لم يجد أغلبها حلا كما لم تحدد بطريقة كافية .

ان الرغبة الاولية للشكلانيين فى استخلاص هذا النسق او ذاك ، واقامة وحدته اعتمادا على مادة واسعة — قد حلت محلها رغبة فى مخالفة هذه الصورة العامة ، وفهم الوظيفة الملموسة للنسق فى كل حالة على حدة . ان مفهوم الدلالة الوظيفية قد تقدم تدريجيا الى الصدارة ، وغطى بذلك على المفهوم الاولى للنسق . أن هذه المباينة بين مفاهيمنا الخاصة ، ومبادئنا العامة ، قد كانت هى ما يميز التطور الكلى للمنهج الشكلى . فنحن لم نكن نتوفر على مبادىء دوغماتية ، مثل تلك التى يمكن أن تعرقل سيرنا او تمنعنا من الوصول الى الوقائع . كما اننا لم نكن نستطيع ضمان خطاطاتنا اذا ما حاولنا تطبيقها على وقائع لم نكن نعرفها : فالوقائع يمكن ان تطالب بتغيير المبادىء أو تصحيحها او جعلها اكثر تعقيداً . ان العمل على مادة ملموسة هو الذى ارغمنا على أن نتحدث عن الوظيفة ، وبالتالى، أن نعقد مفهوم النسق . ان النظرية كانت تطالب بحقها فى ان تصير تاريخا .

وهاهنا ، أصطدمنا ، من جديد ، بتقاليد العلم الاكاديمى، والاتجاهات النقدية . فخلال سنوات دراستنا ، كان التاريخ الاكاديمى للادب يفضل ان يبقى مقصورا على الدراسة البيوغرافية والسيكلوجية لكتاب معزولين (ولم يكونوا ، بالطبع ، سوى « الكبار »). وحتى المحاولات القديمة — التى كان هدفها كتابة تاريخ كامل للادب الروسى ، والتى تدل على النية فى منهجة مادة تاريخية كبيرة — كانت قد تبخرت . ومع ذلك ، فان تقاليد هذه الاعمال الكبيرة (من نوع : « تاريخ الادب الروسى » لـ A.N. Pypine) قد احتفظت بسلطة علمية فائقة القوة ، الى درجة أن الجيل التالى لم يكن يجرؤ على التفكير فى دراسة موضوعات تبلغ ذلك القدر من السعة . ورغم ذلك ، فان مفاهيم عامة ، وغير مفهومة من طرف اى كان ، مثل الواقعية أو الرومانتيكية (وكان الاعتبار الشائع هو أن الواقعية هى أسمى من الرومانتيكية) هى التى كانت تقوم بالدور الرئيسى فى هذه الاعمال الكبيرة ، لقد كان التطور يفهم كاجادة متواصلة، كتقدم (من الرومانتيكية الى الواقعية) وكان تتابع الحركات يؤول كاستعراض وديع لميراث ينتقل من السلف الى الخلف ، بينما بقى الادب ، كادب ، غائبا تماما : لقد كان يعوض بمادة معارة من تاريخ الحركات الاجتماعية ومن تراجم الكتاب الخ .

هذه النزعة التاريخية البدائية ، التى تبعدنا عن الادب ، قد جرت الى الرفض الطبيعى ، من طرف منظرى الرمزية ونقاد الادب ، لكل نزعة تاريخية . هكذا تضاعف لديهم عدد الدراسات الانطباعية و « الصور الشخصية portraits » كما باشروا، على نطاق واسع ، عملية تحديث الكتاب القدامى وذلك بجعلهم « رفاقا خالدين » (34) . وكانوا يوحون من وراء ذلك (واحيانا يعلنونه بصوت مرتفع) أن تاريخ الادب اصبح بدون جدوى .

كان علينا ان نحطم التقاليد الاكاديمية ، وان نتخلص من ميولات العلم الصحفى . كان يلزم أن نقابل التقاليد الاكاديمية بفكرة التطور الادبى فى ذاته ، خارج مفاهيم التقدم والتتابع الطبيعى للحركات الادبية ، خارج مفاهيم الواقعية والرومانتيكية، خارج كل مادة غريبة عن الادب ـ الذى كنا نعتبره كمتوالية نوعية من الظواهر . كما كان يجب أن نقابل ميولات العلم الصحفى بالوقائع التاريخية الملموسة ، بقلق وتنوع الشكل ، وبضرورة اعتبار الوظائف الملموسة لهذا النسق أو ذاك ، اى بالاعتماد على الفرق بين العمل الادبى كواقعة تاريخية معينة ، وبين حرية تاويله من وجهة نظر الحاجات المعاصرة والاذواق او المصالح الادبية . وهكذا فان المهيج الرئيسى لعملنا فى التاريخ الادبى كان يجب أن يكون مهيج تحطيم ونفى . وبالفعل ، فقد كان ذلك هو السمة الاولى لتظاهراتنا النظرية ، التى لم تكتسب الصفة الهادئة لدراسة القضايا المتميزة الا فيما بعد .

لهذا السبب ، أخذت تصريحاتنا الاولى فى مادة التاريخ الادبى شكل أطروحات غير ارادية تقريبا ، ومحددة بخصوص مادة ملموسة . لقد كانت مسالة معينة تكتسى ، بدون مناسبة ، أبعاد قضية عامة ، فتتوحد النظرية بالتاريخ . ان كتابى (ج. تينيانوف) ((دوستويفسكى وغوغول)) (أوبوياز ، 1921) و (ف. شلوفسكى) ((روزانوف)) (أوبوياز ، 1921) ، لهما دالان دلالة مصيبة فى هذا الصدد .

لقد كان هدف (تينيانوف) هو اثبات ان ((قرية ستيبا نتشيكوفو)) لدوستويفسكى هى من قبيل المعارضة Pastiche ، وأنه ، وراء المستوى الاول ، يختفى مستوى ثان تم تطعيمه بشخصية غوغول و ((مراسلاته مع الاصدقاء)). لكن (تينيانوف) يضيف الى هذه المسالة الخاصة نظرية كاملة عن المعارضة

كنسق أسلوبى (أسلوب المحاكاة الساخرة Parodie)، وكبروز للاستعاضة الجدلية التى تحدث فيما بين المدارس الادبية ، تلك الاستعاضة التى تتوفر على اهمية عظمى بالنسبة للتاريخ الادبى . وهنا تظهر مسألة التعاقب Succession والتقاليد . وفى هذا الصدد ، تثار القضايا الاساسية للتطور الادبى : « حينما نتحدث عن التقليد أو عن التعاقب الادبى ، فاننا نتخيل — بصفة عامة — وجود خط مستقيم يصل خلف فرع ادبى ما بسلفه . ومع ذلك ، فان الوضعية هى اكثر تعقيدا . فليس الخط المستقيم هو الذى يستطيل ، بل نشاهد عملية انطلاق تنتظم بدءا من نقطة معينة يتم دحضها .. ان كل تعاقب أدبى هو ، قبل كل شىء ، معركة ، معركة تحطيم كل موجود سلفا واقامة بناء جديد انطلاقا من عناصر قديمة ». ان صورة التطور الادبى لتتعقد بكثف صراعاته ، وثوراته الدورية ، فيفقد بذلك معناه القديم : معنى التقدم الهادىء . فى هذا الاطار اتخذت الملاقات الادبية بين (دوستويفسكى) و (غوغول) شكل صراع معقد . أما كتاب (شلوفسكى) عن «روزانوف» ، فيتناول — تقريبا فى شكل استطراد حول الموضوع الرئيسى — نظرية كاملة عن التطور الادبى . ان هذا الكتاب يعكس النقاشات النشطة التى كانت تدور فى (الاوبوياز) حول هذه المسالة . ويشير (شلوفسكى) الى أن الادب يتقدم فى خط متقاطع entrecoupée : « ان كل حقبة أدبية تتضمن مدارس متعددة وليس مدرسة أدبية واحدة . وهذه المدارس تتواجد فى نفس الوقت داخل الادب ، غير أن واحدة منها تستولى على الصدارة فيقع تقنينها ، وتبقى المدارس الاخرى غير مقننة ، فى الخفاء : هذا ما حصل ، زمن (بوشكين)، بالنسبة لتقليد (ديرجافين Derjavin) فى أشعار (كوهلبيكر Kuhelbeker) و (كريبويدوف Griboedov)، وتقليد روايات المغامرات

الخالص لدى (بولكارين Boulgarine)، وتقليد شعر الفودفيل الروسى ، وتقاليد اخرى كثيرة ») فبمجرد ما يتم تقنين التقليد الاكبر حتى تشرع المستويات السفلى فى افراز اشكال جديدة : ان الخط الاصغر هو الذى يحل محل الخط الاكبر ، فيولد من جديد كاتب الفودفيل vaudeville (بيلوبياتكين Beloplatikin) فى (نيكراسوف) (دراسة : أو. بريك)، ويخلق الوريث المباشر للقرن الثامن عشر ، تولستوى ، رواية جديدة (ب. ايخنباوم) ويقنن (بلوك Block) موضوعات وايقاعات الرومانس الجوال Romance ، ويعطى (تشيكوف) لجريدة (اليقظة) (35) حق التواجد فى الادب الروسى ، ويرفع (دوستويفسكى) الى مستوى القاعدة الادبية انساق رواية المغامرات . أن كل مدرسة أدبية جديدة تمثل ثورة ، ظاهرة تشبه ظهور طبقة أجتماعية جديدة . غير أن هذا ، بالطبع ، ان هو الا من قبيل التناظر . فالفرع المهزوم لا يقضى عليه ، ولا يكف عن الوجود . انه يغادر فقط الذروة ، ويحال على قاعة انتظار، حيث يمكنه ان يبرز من جديد مثل مطالب بالعرش . ان الوضعية تتعقد فى الواقع ، ذلك ان الهيمنة الجديدة ليست مجرد استئناف للشكل القديم ، بل ان مدارس اخرى صغيرة ، بالاضافة الى ملامح موروثة ، تاتى لكى تثريها ــ غير أن هذه العوامل كلها لا تقوم الا بدور مساعد ». بهذه المناسبة ، تم الحديث كذلك عن الصفة الديناميكية للانواع ، وشوهد فى كتب (روزانوف) ميلاد نوع جديد ، نمط روائى جديد ، لا تترابط فيه الاجزاء باى محفز : « ان طابعه الموضوعاتى Thematique ينم عن تكريس موضوعات جديدة . اما طابعه التاليفى compositionelle فيتجلى كتعرية للنسق ». الى جانب هذه النظرية العامة ، ادخل مفهوم « الخلق الذاتى الجدلى للاشكال

الجديدة »)، الذى يتضمن فى ذاته ، وفى نفس الوقت ، التناظر مع نمو متواليات ثقافية أخرى ، والتاكيد على استقلال التطور الادبى . ان الشكل المبسط لهذه النظرية ، قد عرف انتشارا سريعا واكتسى ، مثلما يحدث دائما ، صفة الخطاطة المبسطة، الجامدة ، والمريحة جداً بالنسبة للنقد . وفى الواقع ، فان ما عرضناه هنا لا يعدو أن يكون خلاصة للتطور محاطة بعدد من التحفظات المعقدة . ولقد حول الشكلانيون هذه الخلاصة العامة الى دراسة منهجية لقضايا ووقائع التاريخ الادبى . وبذلك جعلوا المقدمات النظرية الاولية ، ملموسة أكثر ، وغنية أكثر .

— 9 —

من الطبيعى أننا ، فى مفهومنا للتطور الادبى كتعاقب جدلى للاشكال ، لم نكن نستعين بتلك المادة التى تشغل مكانة مركزية فى الدراسات التقليدية للتاريخ الادبى : كنا ندرس التاريخ الادبى بمقياس توفره على صفة نوعية ، وفى الحدود التى يكون بداخلها مستقلا ، وغير متعلق مباشرة بمتواليات ثقافية أخرى . بعبارات اخرى ، كنا نقوم بحصر العوامل المعنية حتى لا نضيع فى العدد الكبير من الصلات والترابطات غير المحددة ، وأننى لا نستطيع تفسير التطور الادبى فى ذاته . ففى دراساتنا لم نكن نتعرض لقضايا بيوغرافيا او سيكلوجيا الخلق ، مفترضين ان هذه القضايا ، الهامة جداً والمعقدة جداً ، يجب أن تحتل مكانتها فى علوم اخرى . لقد كان يهمنا ان نعثر فى التطور على ملامح القوانين التاريخية ، لهذا تركنا جانبا كل ما يظهر ، من وجهة النظر هذه ، كعارض ولا يرتبط بالتاريخ . اننا نهتم بسيرورة التطور ذاته ، بدينامية الاشكال الادبية ، فى حدود

قدرتنا على رؤيتهما فى وقائع الماضى . ان قضية التاريخ الادبى المركزية ، بالنسبة لنا ، هى قضية التطور خارج الشخصية ، وخارج دراسة الادب كظاهرة اجتماعية فى الاصل . وفى هذا الاتجاه اعطينا اهمية فائقة لمسألة تكون الانواع واستعاضتها ، نتيجة لذلك فان ادب الدرجة الثانية ، أدب العامة ، يأخذ اعتباره لكونه يساهم فى هذه السيرورة . ما يهم ، هنا ، هو أن نميز بين أدب العامة الذى يمهد لتكون انواع جديدة ، وذلك الذى يظهر فى سيرورة انحلالها والذى يكون مادة محتملة لدراسة الركود التاريخى . من جهة اخرى ، فاننا لم نكن نهتم بالماضى فى حد ذاته ، اى باعتباره واقعة تاريخية فردية ، كما لم نكن ننشغل باحياء هذه الفترة او تلك لانها راقتنا لاسباب معينة . لقد كان التاريخ يعطينا ما لم تكن الوقائع اليومية بقادرة على اعطائه : اكتمال المادة . ولهذا كنا نتناوله بواسطة متاع معين من المبادىء والقضايا النظرية التى توحى لنا بها ، جزئيا ، وقائع الادب المعاصر . لهذا كان الشكلانيون يتميزون بصلتهم الوثيقة بالادب المعاصر ، وبتقريبهم للنقد من العلم (بخلاف الرمزيين الذين كانوا يقربون العلم من النقد ، ومؤرخى الادب القدامى الذين كانوا ، فى معظمهم ، يبقون بمنأى عن الوقائع اليومية). هكذا كان التاريخ الادبى يختلف عن النظرية بمنهاجه الخاص فى دراسة الادب (اى بوجهة النظر التى يتبناها هذا المنهج) أكثر من اختلافه عنها بموضوعه . وهذا ما يفسر طابع أعمالنا فى مجال التاريخ الادبى ، حيث نميل ، دائما ، الى خلاصات سواء نظرية او تاريخية ، والى وضع قضايا نظرية جديدة موضع تساؤل واعادة فحص القضايا القديمة .

وخلال السنوات من 1922 الى 1924 ، ظهر عدد من هذه الاعمال ، وبقى عدد آخر بدون نشر (بسبب الوضع الحالى للسوق الادبية) فلم يعرف الا بواسطة محاضرات . وسأكتفى

بذكر الاعمال الرئيسية : (ج. تينيانوف) ((اشكال شعر نيكراسوف))،((دوستويفسكى وغوغول))،((قضية تيوتشيف))، ((تيوتشيف وهاينه))،((المقلدون وبوشكين))،((بوشكين وتيوتشيف))،((الـ Ode كنوع خطابى)).(ب. توماشفسكى) : ((غافريلياد)) (الفصول المتعلقة بالتركيب والنوع).((بوشكين ، قارىء الشعراء الفرنسيين)) ، ((بوشكين)) (القضايا الحالية للدراسات الادبية)،((بوشكين وبوالو))،((بوشكين ولافونتان)). كتابى : ((تولستوى شابا))،((ليرمانتوف)) ومقالاتى : ((قضايا فن بوشكين الشعرى))،((طريق بوشكين نحو النثر))، ((نيكراسوف)). ويجب ان نضيف هنا أعمال التاريخ الادبى التى لم تكن مرتبطة بكيفية مباشرة بـ (الاوبوياز) مع انها كانت تتبع نفس خط دراسة تطور الادب كمتوالية نوعية :(ف. فينوغرادوف) ((موضوع وتركيب قصة غوغول القصيرة : الانف))،((موضوع ومعمار رواية دوستويفسكى (الفقراء) وعلاقاتهما بانشائية المدرسة الطبيعية))،((غوغول وجول جانين))، ((غوغول والمدرسة الطبيعية))،((دراسات فى اسلوب غوغول)). (ف. جيرمونسكى) ((بيرون وبوشكين))،(س. بلوخاتى)(36) ((فن المسرحة عند تشيكوف))،(آ. تسيتلين) ((اقاصيص دوستويفسكى حول الموظف الصغير)) ، (ك. شينكيفيتش) ((نيكراسوف وبوشكين)). من جهة اخرى فان المشاركين فى السمنارات العلمية التى نظمناها (فى جامعة ومعهد تاريخ الفن) قد نشروا عددا من الدراسات فى كتاب ((النثر الروسى)) (اكاديميا ، 1926) : عن (دال) و (مارلينسكى) و (سينكوفسكى) و (فيازمسكى) (37) و ــ (ويلتمان) و (كرامزين) (38)، وعن نوع حكاية الرحلات الخ .

انه ليس من المناسب ان نتحدث هنا ، بالتفصيل ، عن هذه الدراسات . وساقول فقط أنها ، بدون استثناء ، تهتم بكتاب من

الدرجة الثانية أو التابعين ، وبدراسة دقيقة للتقاليد ، وتغيرات الانواع الاساليب الخ . وعلى ضوء ذلك ، ظهرت من جديد ، اسماء ووقائع منسية ، ودحضت التخمينات الشائعة ، كما غيرت صور تقليدية ، وعلى الخصوص كشفت ، تدريجيا ، سيرورة التطور ذاتها . ان دراسة هذه المادة لا تزال فى بداياتها. وان عددا من المهام الجديدة ينتظرنا : كالتفريق اللاحق بين مفهومى النظرية والتاريخ الادبى ، ودراسة نصوص جديدة ، واكتشاف مسائل جديدة ، الخ .

لم يبق لى الا أن أصوغ حصيلة عامة : ان تطور المنهج الشكلى ، الذى حاولت تقديمه ، قد حدث بشكل نمو متعاقب للمبادىء النظرية ودون أعتبار — اذا شئنا القول — للدور الفردى لكل واحد منا . بالفعل ، لقد حقق (الاوبوياز) نموذجا للعمل الجماعى ذاته . ان الاسباب بديهية : فمنذ البداية ، أدركنا أن عملنا هو عمل تاريخى وليس عملا شخصيا لكل منا بمفرده . وفى هذا تتجلى صلتنا الجوهرية بالعصر . فالعلم يتطور ، ونحن نتطور بمحاذاته . وسأشير باختصار الى اللحظات الرئيسية لتطور المنهج الشكلى خلال السنوات العشر الاخيرة :

1 — فانطلاقا من التقابل الاولى والشامل بين اللغة الشعرية واللغة اليومية ، توصلنا الى تمييز مفهوم اللغة اليومية حسب الوظائف المختلفة لها — (ل. ياكوبينسكى) ، والى حصر مناهج اللغة الشعرية واللغة الانفعالية (ياكوبسون). لقد انصب اهتمامنا ، ارتباطا مع هذا التطور ، على دراسة الحديث الخطابى الذى كان يبدو لنا قريبا جدا من الادب فى اللغة اليومية، والذى كان له ، مع ذلك ، وظائف مختلفة . كما شرعنا فى الحديث عن ضرورة بلاغة تتولد من جديد الى جانب الانشائية (مقالات شلوفسكى ، ايخنباوم ، تينيانوف ، ياكوبينسكى ، كازانسكى ، وتوماشفسكى حول لغة (لينين)، والمنشورة فى

مجلة (ليف Lef) (39) عدد 1 (V) 1924) .

2 ــ وانطلاقا من المفهوم العام للشكل ، فى ادراكه الجديد، توصلنا الى مفهوم النسق ، ومن هنا الى مفهوم الوظيفة .

3 ــ وانطلاقا من التقابل بين الايقاع الشعرى والوزن ، ومن مفهوم الايقاع كعامل بان للشعر فى وحدته ، توصلنا الى ادراك الشعر كشكل متميز للخطاب يتوفر على خصائصه اللسنية المتميزة (نظمية ، معجمية ، دلالية) .

4 ــ وانطلاقا من اقامة هوية النسق اعتمادا على مواد مختلفة ، ومن تمييز النسق بحسب وظائفه ــ توصلنا الى مسألة تطور الاشكال ، بمعنى : قضايا دراسة التاريخ الادبى .

اننا اذن امام سلسلة من القضايا .

ويشهد مقال (ج. تينيانوف) الاخير : « الواقعة الادبية » (« ليف »، عدد 2(VI) ، 1925) على ذلك بوضوح . ذلك أنه وضع هنا قضية العلاقة بين الحياة العملية والادب ، وهى القضية التى كانت تحل غالبا بلا مبالاة الهواة . لقد برهنـــا ، اعتماداً على أمثلة ، أن وقائع تخص الحياة العملية تدخل الى الادب ، وأن الادب ، بصورة عكسية ، يمكن أن يصير عنصرا من عناصر الحياة العملية : « ففى حقبة تحلل نوع أدبى ، يتحول هذا النوع من المركز الى المحيط . وتحتل مكانه ظاهرة جديدة ، جاءت من ادب الدرجة الثانية أو من الحياة العملية » .

انه ليس من قبيل العبث اننى وضعت عنوانـــا لمقـــالى « نظرية المنهج الشكلى » مع أن ما قمت به ، بداهة ، هو وضع خلاصة عامة لتطور ذلك المنهج . والسبب هو أننا لا نتوفـــر على نظرية يمكن أن نعرضها على شكل نظام قار وجاهز . ان

النظرية والتاريخ ، عندنا ، لا يشكلان الا شيئا واحدا ، وهذا الرأى يجب أن يؤخذ عنا : نصا أو روحا . لقد ربانا التاريخ جيدا ولذلك لا يمكننا ان نقع فى خطأ تلافى تلك الوحدة . أمــا فى اللحظة التى سنكون فيها مضطرين للاعتراف باننا نتوفر على نظرية تفسر كل شيء ، وتجيب عن كل حالات الماضى والمستقبل، وليست مضطرة ــ بسبب ذلك ــ للتطور أو ليست بقادرة عليه، اذ ذاك سنكون ، كذلك ، مرغمين على الاعتراف بــان المنهــج الشكلى قد انتهى ، وأن روح البحث العلمى قد غادره . أمــا الان فاننـــا لا نزال بعيدين عن ذلك .

.1925

* المصدر :

THEORIE DE LA LITTERATURE
(Textes des formalistes Russes)
Ed. Seuil, 1965
Paris

ــ هــوامـــش :

1) بوريس ايخنباوم (1886 ــ 1959) مؤرخ أدب . درس تاريخ الادب الروسى فى جامعة لينتكراد من سنة 1918 الى 1949 . أهم مؤلفاته فى الحقبة الشكلانية : «الميلوديا فى الشعر الغنائى الروسى» (1922)، «انا اخماتوفا» (1923). آهتم فى الثلاثينات بطبع كلاسيكيات الادب الروسى . غــادر الجامعة فى 1949 ، واستعاد نشاطه فى سنة 1956 بمعهد الادب الروسى خصص سنين طويلة من حياته لدراسة كاتبين روسيين هما : ليرمانتوف ، وتولستوى .

2) (فى هذا المقال ، سنطلق اسم « شكلانيين » على جماعة المنظرى الذيــن شكلوا « جمعية لدراسة اللغة الشعرية » (أوبوياز) ، والذين نشروا كتبهم منذ 1916 .) .

3) (يلاحظ (ر. انجر R-Unger) التاثير الحاسم الذى كان لاعمال (وولفلين) على ممثلى التيار الجمالى فى الدراسات الحالية للتاريخ الادبى بالمانيا : (أو. والزل)، و (ف. ستريش) (...))

4) المستقبلية . أحد أكبر اتجاهات الشعر . ظهرت هذه الحركة فى روسيا فى مطلع القرن وأثرت فى الشعر الروسى منذ 1910 الى غاية 1930 .

غير أن تأثيرها تعدى شكل ومضمون الشعر ليمتد الى وظيفته . ويمكن اعتبار هذا الاتجاه نتيجة حتمية للاخفاقات التى اصيب بها الشعر الروسى فى الحقبة الاخيرة منذ القرن الماضى (منذ 1890). وفى السنوات الاولى من القرن العشرين ، على يد الجماليين والرمزيين ، والاوجيين فيما بعد. وقد أسس المستقبليون برنامجهم بهدف تجديد الوعى بالاشكال النوعيــة للحضارة المعاصرة التى سيطر عليها — فى رايهم — الظفر المزدوج للمدينة الكبيرة والالية . ويقول (المانيفست المستقبلى) بصدد الشعر الجديــد : « الكلمة لا ينبغى ان تصف ، وانما ان تعبر فى ذاتها . فلكل كلمة رائحة، ولون وروح . ان الايقاعات البطيئة ، الهادئة ، والمطردة التى تميز بها الشعر القديم لم تعد مطابقــة للتكوين النفسى لمواطن اليوم . فــى المدينة ، لم يعــد هناك مكان للخطوط المستديرة ، المطردة .. ان الزوايا الانقطاعات ، والتعرجات الحادة هى مــا يميز لوحة المدينة » (راجع : ماياكوفسكى — كلود فريو ، سوى — باريس).

5) الكسندر بوتبنيا (1835 — 1891) فقيه لغة واثنولوجى سلافى . تاثر بآراء (هيمبول Humbold) و (ستينتال Steinthal). وكــان يعتقــد أن « الشعر تفكير بواسطة الصور »، وقد اثرت آراؤه فى عدد من النقاد ولقيت صدى واسعا لدى الرمزيين الروس . يقول فى كتابه « ملاحظات حول نظرية الادب ، ص 83 » «لا يوجد فن ، وبصفة خاصة شعر ، بدون صورة » ويضيف فى ص 314 :« يمكن تحديد العلاقة بين الصورة وما تفسره على النحو التالى : أ) الصورة مسند ثابت لذوات متبدلة واداة جذب ثابتة لادراكات متميزة متغيرة ، ب) الصورة ابسط بكثير واوضح بكثير مما تفســره ».

---

6) الكســندر فيسيلوفسكى (1838 — 1906). فقيه لغة ومؤرخ أدب .

7) فسيفولود ايفانوف (1295 — 1963) كاتب وعضو جماعة «السيرابيون». اندرى بيالى (1880 — 1934) شاعر ، وروائى ، ومنظر للرمزية . كاتب دراسة مشهورة عن «الايقاع كديالكتيكية» . فاليرى بريوسوف (1873 — 1924) شاعر رمزى ، وناقد أدبى . كتب ابحاثا نظرية عن الشعر .

8) فيليمير خليبنيكوف (1885 — 1922) شاعر مستقبلى ، واحد شعــراء مطلع هذا القرن المدهشين . فلاديمير ماياكوفسكى (1983 — 1930) شاعر مستقبلى روسى . محرك « جبهة يسار الفن » LEF ، ثم «اليف» الجديدة . وجه بارز فى السنوات من 1920 — الى 1930 . كان يمارس شعرا مرتبطا بعمل الجماهير ، دون التنازل فيما يتعلق بالشكل . انتحر فى الســابعة والثلاثيــن من عمــره .

9) حركــة شعرية تنتمى اليها شاعرة روسـية شهيرة : آنا اخماتوفا (انظر

هامش : (32)). والـ Acmé هو اعلى نقطة فى الجملة الميلودية .

10) رومان ياكوبسون (1896). لسانى ، واحد مؤسسى حلقة موسكو اللسنية، وحلقة براغ اللسنية . اهتم بلغة الشعر وخصص لها مقالات كثيرة جمعت فى كتاب : « مسائل الانشائية » Paris . ed. Seuil كما جمعت مقالاته اللسنية فى كتاب من جزاين : « مقالات فى اللسنيات العامة » Paris - ed : Minuit يعزى اليه مفهوم « الوظيفة الانشائية » .

11) أوبوياز OPIAZ (جمعية دراسة اللغة الشعرية). جماعة الشكلانيين الروس التى تولدت سنة 1914 ، والتى كانت تتركب من عدد من الاعضاء أهمهم : شلوفسكى ، بريك ، بوليفانوف ، تينيانوف ، ايخنباوم، جيرمونسكى ، ياكبسون . توقفت اعمالها فى النصف الثانى من العشرينات.

12) ليف ياكوبينسكى (1892 — 1945) . لسانى ، ومنظر أدب . تلميذ (بودوان دوكورتناى)، وعضو بـ (الاوبوياز) .

13) (نترجم على هذا النحو مصطلح Zaummyj الذى يعنى نوعا من الشعر يفترض لاصواته معنى ، دون أن تشكل تلك الاصوات كلمات)

14) فيكتور شلوفسكى (1893) كاتب وناقد أدبى . تلميذ (بودوان دوكورتناى) فى اللسنيات ، وقد الف كتابه الاول «انبعاث الكلمة» (1914) تحت تأثيره. منظم جماعة (الاوبوياز). توجد وجهات نظره معروضة ، فى غالبها ، فى مجموعة مقالات قصيرة ذات طابع جدالى ، وكذلك فى كتب مخصصة للادب :« حول نظرية النثر» ed. l'Age d'Homme . له روايات ، أهمها : « السفر العاطفى »، و « حديقة الحيوانات ».

15) راجع مقالات (أ. بيالى) فى مجموعتين : السيثيون les Scythes (1917) و « غصون Rameaux » (1917)، ومقالى «حول الاصوات فى الشعر» 1920 ، الذى اعيد نشره فى مجموعة مقالات « عبر الادب » (1924)).

16) أو سيب بريك (1888 — 1945) . كاتب ومنظر أدب . أحد مؤسسى جماعة (الاوبوياز) . يعزى اليه مفهوم « التكرار الصوتى » . صديق ماياكوفسكى ورفيقه فى ادارة مجلات (فن الكومونة) 1918 ، (ليف) 23 — 1925 ، (ليف الجديدة) 27 — 1928 . ومع ارتباطه بالشكلانية الا انه لم يترك كتابا فى الادب او نظريته .

17) « الفن كنسق »، دراسة منشورة فى كتاب شلوفسكى السالف الذكر « حول نظرية النثر »، وفيها يقول : « ان نسق الفن هو نسق تفرد الموضوعات . وهو النسق الذى يعمل على تعتيم الشكل ».

18) مبدأ الاقتصاد الفني ، الذي يعزى الي سبنسر Spencer (؛ يقول : « في أساس كل القواعد ، التي تعين اختيار واستعمال الكلمات ، نجد نفس الضرورة الاساسية : اقتصاد الاصغاء .. ان ايصال الفكر الى المفهوم المراد ، بواسطة الطريق الاسهل ، هو دائما الهدف الوحيد، والرئيسي . ان قيمة الاسلوب تكمن في قدرته على احتواء أقصى قدر ممكن من الفكر ، في اقل عدد ممكن من الكلمات » (راجع ، كتابه : « فلسفة الاسلوب ») . ويعلق شلوفسكي على مبدأ (سبنسر) قائلا : « أن فكرة اقتصاد القوى ، كقانون وهدف للابداع ، قد تكون صالحة في حالة واحدة من حالات اللغة ، وأعني في اللغة اليومية . لقد تعمم هذا التصور على اللغة الشعرية بسبب جهل الفرق بين قوانين اللغة اليومية وقوانين اللغة الشعرية . ان احدى الملاحظات التي تبرهن على عدم تطبيق هاتين اللغتين ما اكتشفناه من أن اللغة الشعرية اليابانية لها أصوات غير موجودة في لغـــة الكـــلام ».

19) يقترح (توماشفسكي) في مقاله « الموضوعاتية » اعتبار الدافع motif أصغر وحدة حكائية ، ويرى أنها توافق ، في النص ، الجملة البسيطة كقولنـــا : « جن الليل » أو «وصلت الرسالة». ويقسم الدوافع الـــى اربعة أصنـــاف : الدافع المرتبط ، الدافع الحر ، الدافع القـــار ، والحـــركـــي .

20) تيودور تيوشيف (1803 — 1873) شاعر ودبلوماسي . أحد أعلام الشعر الفلسفـــي .

21) نيكولاي نيكراسوف (1821 — 1877) شاعر، يتبنى الواقعية والالتزام المـــدنـــي .

22) «تريستام شاندي»، رواية الراهب والروائي الانجليزي (لورانس شتيرن) (1713 — 1768) التي قلب فيها الزمن رأسا على عقب . وبدلا من أن يقدم بطله ، كما كان متبعا ، في أولى صفحات الرواية ، فانه لم يسمح له بالظهور الا بعد انقضاء أكثر من نصف الرواية .

23) فيكتور جيرمونسكي (1891 — 1971) فقيه لغة ، وكاتب دراسات حول القافية والوزن ، والنقـــد الادبـــي .

24) راجع : Questions de Poetique, ed. Seuil
حيث خصص (ياكوبسون) مقالة لهذا المفهوم .

25) الهارمونية (أو التأليفية) مفهوم يطلق على كل ادماج لعناصر مختلفة بهدف احداث أثر موحد ومقبول . انها ، بعبارة أخرى ، الوحدة الخـــاصة للتنوع .

26) فاسيلي جوكوفسكي (1783 — 1892) شاعر، يعتبر بمثابة أب للرومانتيكية

الروسية .

27) افاناسى فيت (1820 ـ 1892) شاعر ، واحد اوائل الشعراء الانطباعيين.

28) فاليرى بروسوف (1873 ـ 1924) شاعر رمزى ، وناقد ادبى . كتب مقالات نظرية حول الشعر .

29) سيميون بوبروف (1760 ـ 1810) شاعر ، وكانت اشعاره موضع هزء من طرف بوشكين وباتيوشكوف .

30) بوريس توماشفسكى (1890 ـ 1957) منظر ادب ، واختصاصى فى بوشكين . له كتابات حول الشعر والاسلوب .

31) (فى تلك الفترة ، كان (ل. ياكوبينسكى) يشير ، بدوره ، للطابع العمومى لمفهوم « اللغة اليومية »، ويرى ضرورة تنويعه بحسب وظائف تلك اللغة : العائلية ، العلمية ، الخطابية الخ . أنظر مقاله « حول الخطاب الحوارى » فى مجموعة مقالات : «اللغة الروسية» (1923) .)

32) انا أخماتونا (1889 ـ 1966) شاعرة اوجية . شعرها الغنائى تعرض، من طرف جدانوف ، لهجوم عنيف بعد 1946 .

33) جورى تينيانوف (1894 ـ 1943) كاتب ومؤرخ أدب . درس تاريخ الادب الروسى فيما بين 20 ـ 1931 بمعهد تاريخ الفن (لنينكراد). من بين كتبه : « قدماء ومجددون » (1929).

34) (عنوان كتاب فى النقد الادبى لـ (د. ميريجكوفسى) الشاعر الرمزى).

35) (جريدة روسية ساخرة كانت تصدر فى أواخر القرن التاسع عشر).

36) سيرجى بلوخاتى (1892 ـ 1945) مؤرخ ومنظر أدب . عمل بعد 1930 مديرا لقسم الادب المعاصر فى أكاديمية العلوم السوفياتية .

37) بيوترفيازمسكى (1792 ـ 1878) شاعر ، ومؤلف أشعار فى المدح .

38) نيكولاى كرامزين (1766 ـ 1826) كاتب ومنظر النزعة السنتيانتالية الروسية . له مؤلف ضخم حول « تاريخ الدولة الروسية ».

39) راجع هامش : (8) وهامش : (16) .

(*) نشرت الاقسام الثلاثة الاولى من هذه الترجمة فى (الثقافة الجديدة) السنة 1 ـ العدد 3 ـ 1975 .

(**) الهوامش الموضوعة بين ( ) موجودة فى النص الاصلى .

ثبت بالمصطلحات

acoustique	سمعية
allitération	جناس (جزئي أو تام)
amorphe	عديم الشكل
accent	مد
articulation	تلفظ
consonnances	اسجاع
discours	خطاب
dominante	(ظاهرة) مهيمنة
declamatoire	خطابي
differentielle	فرقاني
emotionelle	انفعالي
euphonie	ترخيم
evolution	تطور
enfilage	تنضيد
fable	متن حكائي
fond	مضمون
genése	تكون

grotesque	فـــظ
métre	وزن
motif	دافــــع
motivation	تحفيـــز
ïambe (ïambique)	وتد مجموع (شعر على وزن الوتد المجموع)
intonation	نـبـــر
integrité	كليـــة
harmonie	هارمونية (تأليفية)
onomatopel	دلالــة ذاتيــة
procédé	نســـق
Prosodie	عــروض
parallelisme	تـــوازى
proposition	جملـــة
pastiche	معـــارضـــة
parodie	محاكاة ساخرة (باروديا)
rythme	ايقـــاع
son	صـــوت
sonorité	جـرسيـــة
succession	تعـــاقـــب

serie	متـــــوالـيـــــة
syntaxe	نـــــظـــــم
singularisation	اغـــراب (افـــــراد)
vis on	رؤيـــــة (رئـــايـــة)
reconaissance	تعـــــرف
construction	بنـــاء (مبنى)
sujet	موضـوع (*)

(*) ملاحظة : انه من الضرورى ان نوضح ان الترجمة المقترحة للمصطلحات هى ترجمة تقريبية ، فى الغالب ، وغير دقيقة ، فى بعض الاحيان . ويمكننا ان نمثل لهذا النوع الاخير بمصطلح Sujet الذى ترجمناه (موضوع) ، مع اننا نعرف أن الشكلانيين الروس يريدون بـ Sujet « الصورة التى ترد عليها المادة الحكائية فى النص ». لقد استعمل الرشيد الغزى (راجع : مجلة « الحياة الثقافية » عدد 10 ، تونس) بدل (الموضوع) مصطلح (بنـاء المتن الحكائى) ، غير ان غموض كلمة متن فى استعمالها دالـة على المـادة الحكائية جعلنا نعدل عن هذا المصطلح .

صــدر فى هــذه السلسلــة

- **العلــم والايــديــولــوجيــا**

ترجمة : احمد السطاتى

الربــاط ، مطــابع المغــرب الكبيــر ، 1973

- **الفلسفة بين العلــم والايديولوجيا**

ترجمة : محمد سبيــلا

الربــاط ، مطــابع المغــرب الكبيــر ، 1973

- **مظــاهر النــزعــة الاختبــاريــة**
فى بنيويــة ليفــى ــ ستــروس
نقــد ابستملــوجيــة النمــاذج

ســــــالم يفـــــوت

الدار البيضاء ، دار النشـــر المغربية ، 1976

حــول روايــة

موسم الهجرة الى الشمال

حســـن المنيعـــى

تعتبر رواية موسم الهجرة الى الشمال للطيب صالـــح عملا فنيا متكاملاً ، أتاح لصاحبه أن يفرض نفسه كروائى ماهر من خلال اللقطات التى يقوم عليها هذا الانتاج . ذلك أن البنية الاساسية تنطوى على كثير من المرونة والتجديد المركز للاحداث، كمـــا يكتسى الاشخـــاص أبعاداً أنســـانية تتفجر المضـــامين الجوهرية من كيانهم الكلى ، ومن مواقفهم ، وتصرفاتهم .

ونظرا لاهمية هذه التجربة الفنية فان علينا أن نقف عندها وقفة تمعن ودراسة خصوصا وان « الطيب صالح » قد « أوجد القارىء داخل شخصية مثيرة بشكل غريب فعلا ، شخصيـــة رسمت فى ألواح من الذكريات ملونة باقصى طاقة مشحونـــة

1 ـــ تشكل هذه المقالة جزءا من دراسة تتناول أعمال الطيب صالح وقد سبق لى ان ألقيت بعض أطرافها ـــ كمحاضرة ـــ على طلبة كلية الاداب (شعبة الادب الانجليزى) .

بدقائق وجزئيات اكثر من رغبة جنسية واحاسيس عاصفة »(2). نفيما يتعلق بالموضوع نرى انه يتطرق الى حياة « مصطفى سعيد » عبر أطوارها الغريبة التى تقدم لنا شبه بطل تراجيدى بشع فى شكل انسان متفوق ، يعاني كل الوان التمزق ، ويبدو وجوده مستلبا بعد ان « قاده نداء غريب الى ساحل دوفر والى لندن والى المأساة »(ص 31) فكان ان القى بنفسه منتحرا فى النهر دون ان تطفو جثته على سطح الماء .

لقد كان هذا البطل مخلوقا غير عادى ، لمع منذ صغره فى المدرسة الاولى ، ثم سافر الى القاهرة لمتابعة دراسته الثانوية ، ومنها انتقل الى لندن ليعب من ينابيع العلم حيث حصل هنالك على ثقافة واسعة وشهادة جامعية عليا أهلته لتدريس الاقتصاد فى جامعة انجلترا ، كما جعلته يساهم بأبحاث عديدة تتناول بالدرس مواضيع لها علاقة بالادب والفن والسياسة . قبل ان يصل الى هذه المكانة ، وتحل به الكارثة فقد رأيناه « طفلا باردا كحقل جليد ، لا يوجد شىء فى العالم يهزه »، يعيش مع أمه التى يبدو وجهها كقناع مكثف . وذات يوم ابتعد عنها ، ثم خلف من ورائه بلدا « كان مثل جبل ضرب خيمته عنه ، وفى الصباح اقتلع الاوتاد واسرج بعيره وواصل الرحلة الى القاهرة ليعيش مع السيد روبنسن وزوجته. ثم سافر بعد ذلك الى انجلترا ليقيم فيها سنوات عديدة » لا سلاح له سوى المدية الحادة التى تستقر فى جمجمته ، ولا شىء يعلو صدره سوى احساس بارد جامد » (ص 30). وكان ان ربط علاقات فى هذا البلد بأربع فتيات (ايزابيلا سيمور — شيلا غرينود — ان همند — جين مورس) انتهت بانتحار

2 — محسن الموسوى — النهوض الثورى فى الرواية العربية — مجلة الاقلام العراقية — ع 12 — السنة الثامنة 1973 ، ص 32 .

ثلاث منهن ، أما الرابعة فقد تزوج بها ، ثم قتلها فكان من نتيجة ذلك أن قضى سبع سنوات فى السجن عاد بعدها الى احدى القرى السودانية حيث اشترى هنالك أرضا تفرق وارثوها ، ثم تزوج حسنة بنت محمود التى أنجبت له ولدين ، واندفع فى حياة أهل القرية يشاركهم أعمالهم بانتظام « ويسارع بذراعه وقدمه فى الأفراح والاتراح »، وان كان يخفى عنهم ماضيه . بيد أن مجلس الشراب عند محجوب كان سببا فى اثارة فضول الراوى لمعرفة سر هذا الرجل والتطلع الى لغز حياته . ومن هنا فقد أصبح مصطفى سعيد جزءا من عالمه ، فانكب على مصيره الى أن صار فى الاخير وصيا على أهله وماله ، يحس بانجذاب نحو « حسنة » التى ستقتل نفسها بعد أن تتخلص من ود الريس الذى أرغموها على الزواج منه .

هذا هو الخط العام لاحداث الرواية التى يقصها علينا الراوى . واذا كان الطيب صالح قد استعمله كوسيط لبلورة الموضوع وتقصى الزوايا المختلفة للقضايا التى يريد طرحها ، فقد كان هذا الراوى يجسد العنصر المقابل لشخصية البطل مصطفى سعيد لانه درس أيضا خارج السودان ، أو بالاحرى فى انجلترا ، حيث قضى ثلاثة أعوام ينقب فى حياة شاعر مغمور من شعراء الانجليز . ورغم الفارق الزمني الذى يفصل بين مقاميهما فى لندن فقد استطاع كل واحد منهما ن يندفع فى حياة أهل البلد ، وأن يحافظ على جذوره رغم المنفى .

لقد كان الراوى يتوق دوما الى قريته الصغيرة المنبطحة عند منحنى النيل . وحينما عاد « امتلأت عيناه بالحقول المنبسطة كراحة اليد الى طرف الصحراء حيث تقوم البيوت . . وأحس بالاستقرار وأنه مهم ومستمر ومتكامل . (ص 9). أما

مصطفى سعيد فقد كان هو أيضا يحن الى وطنه . على أن عدوى الرحيل جعلته يتحمل ثلاثين عاما من الغربة فى مدينة تقطر بالفن . ومع ذلك فقد كان لا يحس الجمال الحقيقى لتلك المدينة التي كان يعيش فيها ، ولا يعنيه منها الا ما يملأ فراشه كل ليلة . « لانه كان صحراء الظمأ .. ومتاهة الرغائب الجنوبية (ص. 40 — 41). لذلك فقد كان استقراره فى القرية السودانية عودة الى النبع ، اذ بمجرد ما تشكلت لديه لحظة الوعى من خلال ما قاساه فى انجلترا حتى أدرك هويته الحقيقية « هو أن وجهه عربى كصحراء الربع الخالى ورأسه افريقى . وهذا سبب تحوله الى ذاته فى لندن ونقمته على البيض نتيجة أحساسه بالعدم لسواد لونه ، ذلك أن الوعي الافريقي — كما يقول أحد أدباء جنوب آفريقيا « يبدأ فى الحقيقة حين يصدم المرء اذ يكتشف انه أسود ، وليس ذلك فحسب ولكن حين يصدم ايضا اذ يكتشف أنه ليس أبيض » .

وبما أن مصطفى سعيد قد أدرك كل ذلك فقد كانت حياته فى القرية تجسيدا شموليا لمعطيات القارة الافريقية التى تبدو كعالم فسيح يكتفى بذاته ، وتتوق النفس السوداء الى الموت جنباته بعد أن تحيا حياة صاخبة ، أو هادئة ، وتحقق تلاحما مع عناصره الطبيعية . لهذا فقد كان عميق الانشداد للارض والاهل رغم علو ثقافته ، ولو أنه كان قد ألقى بنفسه فى النهر فان ذلك يبدو دليلا قاطعا على تأصل جذوره الافريقية التى ستتأكد استمراريتها فى ذريته ، أى فى ولديه اللذين رأيا الحياة فى السودان وانجبتهما زوجته الطيبة . فاذا « نشآ مشبعين بهواء هذا البلد ، ورآوئحه ، وألوانه ، وتاريخه ، ووجوه اهله ، وذكريات فيضاناته ، وحصاداته ، وزراعاته فان حياته ستحتل مكانها الصحيح كشىء له معنى الى جانب معان كثيرة أخرى أعمق مدلولا » (ص. 70).

وبعبارة اخرى فان رواية الطيب صالح تسهم بدورها فى تحديد مفهوم الزنجية ـــ العربية ان صح التعبير وذلك بحصر القضية فى نطاق البحث عن الشخصية الافريقية وسط دوامة الحضارة الغربية ، وكذا فى ابراز الهوة السحيقة التى تفصل الانسان الافريقى الجديد عن كل ما يجرى فى مــدن النــور الغربية . فتلك هى القضية المطروحة ، ومنها يتحدد الموقف الحضارى الكاتب الذى كان ملتزما فى معالجته للموضوع وان كان من الواجب كما يقول جلال المشرى « ان لا يفهم مفهوم الالتزام بمعناه الشيق المحدود الذى يقتصــر على الجــانب السياسى والاجتماعى او ما يحتويه من مشكــلات مرحليــة مباشرة ، بل يجب أن يفهم على انه التزام بمعنـــاه الاعمــق والاعراض . وهو المعنى الروحى والحضارى الذى يبحث عن الجذور العميقة للشخصية الافريقية والمقومات الحضـــارية لانسان أفريقيـــا الجديد ... » (3) .

هذا ، واذا كانت الرواية تتطرق الى الجانب الافريقى فانها تلح على قضية الميز العنصرى دون اللجوء الى التقريرية أو الاساليب الخطابية الفضفاضة ، وانما عن طريق ابـــراز بعض المواقف التى تبلور رؤية الكاتب الحضارية وتطورها فى نطاق معقول . من ذلك أن البروفيسور ماكسول فستركيد كان يخاطب تلميذه سعيد بهذا النوع من الكلام : « أنت يا مستر سعيد خير مثال على أن مهمتنا الحضارية فى افريقيا عديمـــة الجدوى ، فأنت بعد كل المجهودات التى بذلناها فى تثقيفـــك كأنك تخرج من الغابة لاول مرة » (ص 76 ـــ 97) . ومن ذلك أيضا بعض الاشـارات العابرة كحديث البطل عن مجموعة المحلفين فى المحكمة الذين يمثلون طبقات المجتمع الانجليزى ،

---

3 ـــ جلال المشرى ـــ ثقافتنا بين الاصالة والمعاصرة . ص 259

والذين لا تجمعهم به نية صلة انسانية لانهم يمارسون سياسة التمييز الى درجة انهم يرفضون استئجاره غرفة فى بيوتهم او السماح لبناتهم بالزواج من « الرجل الافريقى (ص 97) ... وحتى شيلا غرينود التى سحرها لون سعيد الاسود فانها قد عملقت هذه المشكلة عندما صرحت لعشيقها « بأن امها ستجن وأن اباها سيقتلها لو علما انها تحب رجلا اسود » (ص 140). وكرد فعل لهذه السياسة فان الكاتب يسخر من المحاكمة ، ويسعى الى « تسخيف » قيمتها بحيث يرآها احتفالا يقام على شرفه أصلا ، مما جعله يحس تجاه الحاضرين بنوع من التفوق ويشعر انه جاءهم غازيا فى عقر دارهم . (ص 98) وعليه فان اختيار المؤلف لهذه اللقطات قد يسر له التاكيد على الصراع الملتهب والعنيف الذى يقوم بين حضارتين متباينتين . وكما يقول الناقد رجاء النقاش فان لعنصر اللون هنا اهميته الكبرى « ذلك ان البشرة السوداء هى التى انصب عليها غضب الغربيين وحقدهم المرير ، وهى التى تفنن الغرب فى تجريحها انسانيا قبل أن يكون هذا التجريح سياسيا أو اقتصاديا أو ثقافيا . ان الانسان الاسود قد عاش قرونا من التعذيب والاهانة على يد الغرب ، وتركت هذه القرون فى النفس الافريقية جروحا لا تندمل بسهولة ». ولذا « فان الجرح الانساني الذى ينزف فى هذه الرواية العظيمة هو أكثر عمقا من أى جرح آخر، انه جرح الانسان الافريقي الاسود ... » (4).

وبقطع النظر عن هذا الجانب ، فان الطيب صالح يناقش أيضا موقفه من الحضارة الغربية بامكانياتها التى يمكن الاستفادة منها . ودون أن يغض الطرف عن ايجابيات التراث الشرقى

---

4 — رجاء النقاش — ادباء معاصرون — مكتبة الانجلو مصرية 1968 — ص 126 — 127 .

فقد ارتأى أبطله حلا ايجابيا وهو أن يتمثل ثقافة الغرب فيما تنطوى عليه من عوامل القوة والتفوق العلمى ، وأن يمزج ذلك بتراث بلاده ، أى ان سعيد كمثقف كان يرفض الوجه الاستغلالى الاوروبى المتمثل فى علاقته بالفتيات اللواتي ارتبطن به ، ذلك الوجه الذى لا يقوم الا على الامتهان للاخرين ، والسيطـــرة عليهم ، وامتلاك خيراتهم . نبعد رحلته الطويلة نراه يعود الى الارض الام ليعيش فى القرية « كفلاح ومثقف يجمع بين اطلاع حسن فى الثقافة العامة وبين حس غريزى بأنه كالآخرين يفكر مثلهم وتيحرح مثلهم ... ولا يؤمن بغير العام لرفعة الوطن » (5) . وهذا ما جعله يثير غضب الراوى عندما سخر من دراسته العليـــا .

وعلاوة علي هذا الموقف البارز فى الرواية ، فان الكاتب يقيم عالمـــا متكاملا ومتسع العناصر يحتوى على جـــوانـــب انسانية متعددة تنضاف الى الفكرة الاساسية التى تتجسد من خلالها مشكلة الصراع بين الشرق والغرب ، وتفرض نفسها علي العمل كله لتحدد جوهر العديد من القضـــايـــا السياسية والاجتماعية التى لا تشجع كأفكار جاهزة ومسبقـــة ، وانمـــا يفرضها تسلسل الاحداث بطريقة واعية . من ذلك أن الراوى كان يستشعر دوما ارتباطه بالوطن ، لذا فقد كان يتحدث عنه بصدر مفتوح وأيمان عميق بأن المستقبل سيكون مرحلة افضل مهما تعددت المشاكل ، ومهما ترك الاستعمار بصمـــاته على الناس : « لكننى من هنا ، كما ان النخلة القائمة فى فناءدارنا، نبتت فى دارنـــا ولم تنبت فى دار غيرها . وكونهم جاؤوا الى ديارنا ، لا أدرى لماذا ، هل معنى ذلك اننا نسمم حاضرنـــا

---

5 — محسن الموسوى — النهوض الثورى فى الرواية العربية — مجلة الاقلام العراقية — عدد 12 السنة الثامنة 1973 .

ومستقبلنا ، انهم سيخرجون من بلادنا ان عاجلا او آجلا كما خرج قوم كثيرون عبر التاريخ من بلاد كثيرة ، سكك الحديد ، والبواخر ، والمستشفيات ، والمصانع والمدارس ستكون لنا ، وسنتحدث لغتهم دون احساس بالذنب ولا احساس بالجميل ، سنكون كما نحن ، قوم عاديون ، واذا كنا اكاذيب ، فنحن اكاذيب من صنع انفسنا) (ص : 53) .

❊ ❊ ❊

ان مثل هذه اللقطة تجسد ، رغم بساطة كلماتها ، لحظة من اللحظات التاريخية التى عاشتها أرض السودان ، وليست هى الوحيدة التى يقدمها الكاتب كشهادة على كل الاطوار السياسية التى شهدها وطنه ، بل هناك مواقف عديدة تبرز حقيقة الاستعمار ، وتكشف عن سياسته التى كانت ترمى الى تجهيل المواطنين او اعطائهم من العلم ما يكفى فقط لملء الوظائف الحكومية الصغرى » (ص 56) وكذا الى بث التفرقة بين عناصر المجتمع واحتضان أرذل الناس الذين كانوا يتبوأون المراكز الفخمة أيام الاحتلال (ص 57)، الى غير ذلك من المواقف التى تحمل انعكاسات الواقع الحى كاحتقار الانجليزى « ريتشارد » للمثقف الشرقى (وذلك عندما وجه انتقاداته اللاذعة الى مصطفى سعيد بحيث لم يلمس فيه سوى اقتصادى قبيانى يعتنى بالعموميات » (ص 62) وادانته للمجتمعات النامية التى تسعى الى التغيير عن طريق نهج سياسة التصنيع والتأميم والقضاء على كل أساليب الاستغلال (ص 63 — 64).

❊ ❊ ❊

وفى نطاق الطرح للجوانب السياسية نرى أن الكاتب يقدم

رؤية موازية وعلى نفس المستوى لتجربة السودان فى عهد الاستقلال بحيث نجد انفسنا وجها لوجه امام آراء القرويين التى تعرى حقائق الاوضاع . فالعم عبد المنان لا يرى فى الحكومة الا كلاما فارغا لانها لا تحقق أبسط المشاريع . بل ان ما يفلح فيه الحكام هو « مجيئهم الى القرية كل عامين او ثلاثة بجماهيرهم ولواريهم ولافتاتهم ، ثم يصيحون يعيش فلان ويسقط فلان أو يهتفون » عاش الحزب الوطنى الديمقراطى الاشتراكى . (ص 68) أما الشاب محجوب فانه ينتقد الواقع الجديد وفساده قائلا : « كيف يفكر هؤلاء الناس ؟ يضيعون الوقت فى المؤتمرات والكلام الفارغ ونحن هنا أولادنا يسافرون كذا ميلا للمدرسة . السنا بشرا ؟ السنا ندفع الضرائب ؟؟ اليس لنا حق فى هذا البلد ،كل شىء فى الخرطوم ، ميزانية الدولة تصرف فى الخرطوم . مستشفى واحد فى مروى نسافر له ثلاثة أيام . النساء يمتن أثناء الوضع . لا توجد داية واحدة متعلمة فى هذا البلد . وأنت ماذا تصنع فى الخرطوم ؟ ما الفائدة أن يكون لنا ابن فى الحكومة ولا يفعل شيئا ؟) (ص 120) .

وكجواب على هذا التساؤل فان الكاتب يبدو على لسان الراوى وكأنه يريد تخليص ضميره وذلك بالتعامل مع الواقع المباشر بحكم وظيفته فى العاصمة ، وافصاحه عن آرائه السياسية بكامل الوضوح خصوصا فيما يتعلق بطبقة البيروقراطيين الذين ينادون بشمارات مصكوكة جوفاء (كما فعل الخطيب فى مؤتمر توحيد اساليب التعليم) (ص : 121) ، تتناقض مع سلوكهم فى الحياة اليومية التى لا ينشدون فيها غير البذخ واللذة ، واقتناء الثروات على حساب المستضعفين .

وبالتالى فان هذه الجوانب تكشف كلها عن رؤية شاملة

متفتحة على تفاصيل الحياة الانسانية سواء فى علاقة البطل بالغرب ، أو فى علاقة الراوى بالقرية ، وارتباط أهلها فيما بينهم . وبما أن جل أحداث الرواية ترصد الحياة فى القرية ، فاننا نلاحظ ان الكاتب قد اتخذها اطارا لبلورة جملة من الابعاد منها على الخصوص ما يتعلق بنزوح مصطفى سعيد والراوى ، واسباب انجذاب كل منهما الى المكان الذى يعانى الكثير من المشاكل . ومع أننا لا نجد رصدا للعلاقة الاجتماعية أو الصراعات الطبقية فاننا نلج هذا العالم عبر مسارب اخرى ، ذلك ان الطيب صالح يفترض شيئا هاما وهو قضية انخفاض الوعى لدى القرويين باستثناء « محجوب » الذى اكتفى بتعليم بسيط ، ثم أصبح فيما بعد طاقة فعالة فى البلد (ص 101) . وفيما عداه فان السكان الاخرين يجسدون نوعا من السلبية والتواكل لانهم تعلموا الصمت والصبر من النهر والشجر » (ص 131) أى من الطبيعة التى تحيط بهم سواء كانت قاسية أو رؤوفة . اما همومهم الاساسية فانها تنضغط أولا فى جانب أعمال الحقول ، ثم العناية بالحمير التى تفنن فى نقدها « ود البصير » وكذا فى جمع المال (بكرى) وتثقيف بعض النزوات التى جعلت من عم الراوى (عبد الكريم) رجلا مطلقا وزانيا أيضا ، كما جعلت من ود الريس انسانا لا يرى لذة أعظم من لذة النكاح . لذلك فاذا كنا لا نستطيع وضع أيدينا على الخط الايديولوجى للكاتب ، فما ذلك الا لكون هذا الاخير كان يسعى الى تحديد وعيه الفنى (اى منظوره للقضايا والمشاكل التى يريد طرحها) عن طريق تصوير شامل للحياة فى المدينة الاوروبية وفى القرية الافريقية التى نزح اليها مصطفى سعيد . ومن ثم فان هذه الشخصية المحورية تقوم كبوصلة تارخية يشير عقربها الى عوالم متعددة ، يحاول الكاتب استجلاء حقيقتها بصدق فنى يكثف الاحداث والمواقف ، ويوظف أسلوبيه

متميزة . وهذا الصدق هو الذى جعلنا نقف على رؤياه العميقة التى تكشف النقاب عن معطيات حضارتين متناقضتين ، وعن مأساة مثقف أفريقى ـ عربى ، وكذا عن عناصر انسانية واجتماعية وسياسية .

وبما أننا قد أشرنا الي بعض الخلفيات الاساسية فانه يجب أن نضيف اليها قضية هامة تعد حقيقة موضوعية بالنسبة للطيب صالح . تلك هى قضية الجنس التى تطرح على ضوء منظورين : اى فى علاقة مصطفى سعيد مع الفتيات الانجليزيات ثم فى مفهومه السائد بالنسبة لاهل القرية . أما فيما يتعلق بالمنظور الاول فقد ورد على لسان الانجليزى ريتشارد ان « مصطفى سعيد » كان « زير النساء » (ص 62) . وبالتالى فقد كان ارتباطه الجنسى بالفتيات الانجليزيات بميدا عن أن يكون لقاء يتم على صعيد الفكر والروح ، وهذا ما جعل تلك العلاقات تتسم بالعقم لانها تقوم كعلاقات تجارية استغلالية تشىء طرفا واحدا وهو الطرف المستغل (بفتح الغين) أى مصطفى سعيد « كرجل أسود وسيم » ، ولانه زنجى « تلوث فى طقوس صلواته العربيدة ثلاث فتيات انتهين الى الانتحار نتيجة لذة جسدية عارمة » . أما الطرف الاخر فانه يتميز بأنانية طاغية تدفعه الى استهلاك فحولة الرجل الافريقى الذى استشعر زيف العلاقة التى سيعيشها خارجيا . وهذا ما جعل ابطل يقول « وحملني القطار الى محطة فكتوريا والى عالم جين مورس » (ص 33 ـ 37 ـ 35) .

واذا كان الكاتب يلح علي تكرار هذه الجملة الاخيرة ففى ذلك دلالة عميقة تكشف عن انحلال الروابط التى ستبدو واهية فى الاخير ، وعن تباعد أصحابها وعدم امكانية تحقيقها . ذلك أن الطرف الاول كان هو نفسه « مشحونا من الداخل ضد

اوربا وضد التشويه الانسانى الذى حملته الى افريقيا والافريقيين فى نفس الوقت ، ولذا فقد كانت نظرته الي الاوروبيات فيهـــا نوع من الرغبة الانتقامية ، بينما كانت نظرة الاوروبيات اليه غير انســـانيـــة » (6) .

ولتعميق هذه الفكرة ، وتبرير عملية الانتقام فقد رأينــا مصطفى سعيد يختزن آرهاصا لجريمته التـــى أدت بحيـــاة ج. مورس « كل شىء حدث قبل لقائى أياها ، كان ارهاصا وكل شىء فعلته بعد أن قتلتها كان اعتذارا ، لا لقتلها بل لاكذوبة حياتى »، (ص 33) . أما عن الفتيات الاخريات فقد كـــان انتحارهن تجسيدا للمرض الفتاك الذى أصابهن منذ الفه عام . وهذا ما جمل المدعى العمومي يؤكد ذلك بنفسه خلال جلسات المحكمة (ص. 36) التى بدا فيها مصطفى سعيد مجرد جثة لشدة انفصامه عن العالم الذى تسبب فى مأساته . وحينما سئل هل كان هو سبب انتحار الفتيات الثلاث ؟ كان الجواب بـــ « لا ادرى » . على انه اعترف بقتله عمدا مورس ، وهذا يعنى ان جريمته كانت موجهة أولا وقبل كل شىء الى انكلتـــرا كبلـــد استعمارى ، كما أنها كانت مجرد أداة لادانة أطماع الغرب . ومن ثم فان مصطفي سعيد لا يبدو جنسيا رهيبا او كائنا شبقيا بل كان « فجرا كاذبا » وكوميديا بارعا جعل فراشه « قطعة من الجحيم » فى ركن غرفة « تفوح برائحة الصندل المحـــروق والند » وتبدو كميدان للنزال لانه قدم اليهم « غازيا فى عقـــر دارهم » من الجنوب ، وهذا « هو ميدان المعركة الجليدى الذى يعود منه ناجيا » (ص. 162). لقد جرعته جين مورس كل المهانات ، ثم كانت قدره وهلاكه (ص. 162) بعـــد أن طاردها طيلة ثلاثة أعوام . واخيرا اخمد نار لهفته فى حركة

---

6 — رجاء النقـــاش — أدبـــاء معاصرون ص 130 .

تراجيدية حينما غرس سكينه فى صدرها لا بدافع الغيرة كما فعل عطيل شكسبير ، بل بدافع الحقد والنقمة . ذلك انه بقدر ما كانت تبدو علاقاته الاولى صيداً سهلا ، بقدر ما كانت العلاقة الاخيرة مصدر اغراء وتعذيب ، لان جين مورس كانت تعترض طريقه كجبل من الثلج (ص،157) ، ولا ترى مهزلة لانها تمتهنه كشخص ، كما تمتهن كل شيء يذكرها بجذوره وحضارته كالمخطوط العربي الذى مزقته والمصلاة التى أحرقتها . وكرد فعل نهائى فقد جعل مصطفى سعيد حدا لعذابه بطمنة خنجر ليطلق عالما مزيفا لم يستطع الانسجام مع عناصره . فكان بذلك أن أقبر أسطورة عطيل الشكسبيرى (انا لست عطيلا ، عطيل كان أكذوبة ص. ص. 37 — 98)) الذى ارتبط بديدمونة لشدة ايمانه بوجود الحب والاخلاص ، ولكونه كان يرى الجمال فى الكون والنبل فى أعماقه البشرية ، على أن ياجو دفعه الى الجريمة لانه كان شريرا بدون سبب كما كانت جين مورس .

* * *

وفى مقابل هذه العلاقات الجنسية التى عاشها مصطفى سعيد فى أنجلترا — والتي جعل منها الكاتب رمزاً للدلالة على تباين عالمين وتناقضهما — تبرز صورة أخرى لمفهوم الجنس فى الشرق الذى تتحكم فيه الحرمات والمفاهيم الاخلاقية .

فهذه الصورة التى نطلع عليها من خلال مغامرات ود الريس الجنسية وأحاديث بنت مجذوب العارية تقدم لنا الوجه المتخلف للقضية . بمعنى أن المرأة تبدو مجرد سلعة ، وانها آلة مستعبدة من طرف الرجل . اما الممارسة الجنسية فانها تبقى عملية بهيمية . لذلك فقد كان « ود الريس » لا يعنيه

يعنيه فى المرأة انها امرأة بل كان يأخذها حيثما اتفق . ورغم شيخوخته فقد كان لا يفكر الا فى الجنس ولا يتحرج فى كلامه شأنه شأن بنت مجذوب التى كانت تسلى الجميع باحاديثها المبتذلة — ونظرا لتسلطه ، ورجعية سلوكه فقد أراد الزواج من بنت محمود تمشيا مع مبدأ استعباد المرأة القائم فى القرية، بيد أن تلك المرأة كانت قد رفضت الارتباط به لانها وضعت حدا لتخلف جنسها بحكم علاقتها بمصطفى سعيد ، ولانها كانت تسعى الى تحطيم جدار التقاليد الموروثة التى تكبل مجتمع السودان وتغوص به فى لجات الجهل والتخلف الفكرى . وهكذا فقد احبت العيش مع الراوى لانه يعد فى رأيها امتدادا لشخصية زوجها الراحل ، ولانه العنصر الوحيد الذى تستطيع ان تحقق معه التحاما انسانيا شاملا على أساس أنه يرى فيها شريكة حياته ونصفه الثاني ، لا كما يراها ود الريس الذى يحمله شبقه الى اعتبار الزواج مجرد عهر رسمى . وبالتالى فقد قتلته لانه اراد ان يستلب انسانيتها أولا ثم طموحها المتولد من علاقة سامية مكتملة يسودها الوفاء والتفاهم . اما قتلها لنفسها فانه ينطوى على رفض لمعطيات مجتمع منهار أدانها بقسوة ورأى تصرفها شنيعة لا تغتفر . وهذا ما جعل محجوب — رغم تقدميته — يسمها بالجنون ، ويقول فى حقها كلاما من هذا القبيل : « انها لم تكن تساوى مليما ، لولا الحياء ما كانت تستاهل الدفن. كنا نرميها فى فى البحر او نترك جثتها للصقور » (ص. 134) .

* * *

هذه بعض المضامين الاساسية التى تبرز من خلال هذا العمل الفني الرائع الذى كان ينطوى على بعض الرموز كعلاقة الافريقى بأروبا ومصرع ود الرايس على يد حسنة بنت محمود.

ففيما يتعلق بالنقطة الاولي يرى أحد الدارسين ــ ونحــن لا نقاسمه الرأى ــ أن الطيب صالح قد بالغ فى هــذا الجــانب « عندما جعل مصطفى سعيد الضوء الذى تعانقه وتلتصق به الفراشات ، ثم تحترق لانه أراد أن يطرح متباهيا « قــوة » الرجل الشرقى الافريقى والعربى .. قدرة جنسية وذهنية ... لكنه طرحها بشكل معرض للاهواء والظروف والصدف .. (7) وهذا الحكم غير صحيح لان الكاتب انطلق من أساس فكرى معين ، وهو تعرية المواقف عن طريق استخدام خاصية فنيــة تقدم فى لمحات خاطفة حقائق ثابتة . فاذا كان مصطفى سعيد قد استطاع الاستحواذ على فتيات انجلترا ، فــان ذلك لــم يحصل عن طريق الصدف ، بل كانت كل واحدة منهن ترى فيه مرتعا للنشــوة الشيطانية . فشيلا غرينود كانت قد أحبت لونه الاسود ، لون السحر والغموض والاعمال الفاضحة » (ص171) وايزابيلا سيمور لم « تستطع أن تمنع السعادة من دخول قلبها ولو كان فى ذلك اخلال بالمرف وجرح لكبرياء زوجها ». لذلك أحبت مصطفى سعيد كما فعلت آن همنن « التى كانت تحن الى مناخات استوائية وشموس قاسية ، وآفاق أرجوانية ». فكان مصطفي سعيد فى عينيها رمزا لكل هذا الحنين ،« هذا ما جعل وجهها يتقلص باللذة كلما اجتمعت به . أمــا هو فقد كان يحس بزيف هذه الملاقات المادية كما أسلفنا القول الشيء الذى كان يدفعه الى تلفيق الاكاذيب الى أن ارتبــط لجيــن مورس « تلك المنقاء التى افترست الغول ». أما عن مصرع ود الريس فان الاستاذ عبد الكريم غلاب يرى فى كتابه « مع الادب والادباء » ان فكرة الاروبى عن الافريقى سممت قلــم الكاتب ، فجعل الارملة حسنة بنت محمود تنهى حياتها بجريمة

---

7 ــ محسن الموسوى ــ النهوض الثورى فى الرواية العربية .

مروعة لم تعرف القرية مثيلا لها . فهو مرة اخرى يبتعد عن الحقيقة الانسانية ، عن انسان قرية السودان ليصور حقيقة مزيفة تظافر علي خلقها فى قلمه الصورة المشوهة عند انسان أوربا عن انسان افريقيا ، والفن القصصى الذى يعتمد علي الاثارة والترويع . المرأة فى السودان لا تقتل الرجل قتلة بشعة لمجرد أنها اكرهت على الزواج منه ولو كان عجوزا . فمن أين أتي الطيب صالح بهذه الصورة البشعة »(8) .

وكرد على هذا الرأى المغلوط فاننا نؤكد بأن حسنة بنت محمود لم تقم بجريمتها استجابة لاسلوب الاثارة أو الترويع ، بل كانت حركتها فى منتهى الايجابية لانها تعتبر ضربة موجهة لكل اشكال القهر والاستغلال المتمثل فى شخصية ود الرايس . وهى تقدم لنا نموذج المرأة السودانية المتطلعة الى مستقبل افضل — شأنها شأن زهرة فى رواية ميرأمار لنجيب محفوظ . لذلك فاذا كان الطيب صالح قد جعلها تنتحر فى النهاية فما ذلك الا ليعملق بسيكودرامية الحدث لا لان فكرة الاوروبى عن الافريقى كانت قد سممت قلمه ، بل لانه اراد ان يظل وفيا للموضوع الذى يطرحه : وهو ابراز سلبيات وجوه العيش فى القرية ، وتصوير الجشع الجنسي ، وسيطرة الاب الذى يكره ابنته على الزواج . وبما ان حسنة بنت محمود قد تعلمت الشيء الكثير من زوجها المثقف فقد وقفت صامدة امام هذا الوضع الفاسد . ولتمنع استمرارية لموقفها ، فانها قد ضحت بنفسها لاتبار اخلاقيات عرجاء . فلو أنها قبلت الزواج من الرجل المفروض عليها ، فان الرواية ستفقد قيمتها على صعيد المعالجة لانها ستكون قد غلبت الجانب الرجعى على الجانب

---

8 — عبد الكريم غلاب — مع الادب والادباء — دار الكتاب . ص 254.

المشرق الذى يتجلى فى مخلوقة تحمل فى أعماقها ارهاصات للتغيير الذى سوف يطرأ على المجتمع الذى يحتضنها .

*　　*　　*

والان ، فبعد ان اشرنا الى المواضيع المطروحة فى هذه الرواية عبر امتداداتها ، فانه يلزمنا ان يندرج رايا أجنبيا سجله المستشرق الفرنسي جاك بيرك فى « المقدمة » التى كتبها للترجمة الفرنسية التى صدرت عن دار سندباد تحت عنوان : Migrateur يقول جاك بيرك « ان رواية الطيب صالح تكسر تلاحق دورات الزمن كما يكسر التاريخ امتداد بلد السودان . فالسرد ينقطع ثم يعود الى تدفقه ، وتتداخل فى ثناياه الحركة ، والذكرى ، وذاتية الافراد ، وخلود الطبيعة ، كما يتداخل فيه أيضا عالمان : علم الاصالة والمعاصرة . اما هذه الاخيرة فيتقاسمها الراوى (أى المؤلف) ومصطفى سعيد ، اى ذلك البطل المصعوق الذى غادر الشمال منذ زمن بعد أن خاب سعيه « ان مصطفى ينتمى الى جيل سيبدو متجاوزا .. لكن ما هو المستقبل الذى يتجاوزهما ؟ هذا هو أحد أطراف الاسئلة التى تطرحها الرواية .

ولربما يترك لنا المجال للتفكير فى الاتجاه الذى ينكشف فيه الجواب . ومما لا شك فيه أن ذلك يتجلى فى الغوص الى اعمق أعماق هذه الارض التى تختزن الموت والتولد الجديد معا . (لا .. لست انا الحجر يلقى فى الماء ، لكننى البذرة تبذر فى الحقل) . ثم اليس من الواجب ان تموت البذرة لتولد من جديد ؟.. توجد اليوم فى القرية بمصفاة الماء الكهربائية . اما النيل فقد تغير اذ امتدت حافته على الاقل بتمطى الارض أو تاكلت ، بيد أنه من الاكيد اننا نستطيع التعرف على الاشجار

والروائح . روائح الكلأ والعشب والنساء والجد « الذى حين أعانقه استنشق رائحته الفريدة التى هى خليط من رائحة الضريح الكبير فى المقبرة ورائحة الطفل الرضيع » . (ص.77) فهل هناك طريقة أكثر رمزية التعبير عن هذه البداية ؟ انه لمن الغريب أن يكون نزوح « الطيب » تدشينا لحالة الاغتراب . فقد أحس نفسه غريبا عن القرية عندما أدهشته بداية الاعترافات التي اودعه اياها مصطفى سعيد . ولقد بدا هذا الاخير تلميذاً مدهشا ، وحينما ارسل الى انجلترا أدهش الجميع بذكائه وجماله . على ن التوتر الذى كان يتملكه جعل منه ضربا من لص فى الحب الشهوة . لقد كانت تنتهى حياة ضحاياه بالانتحار ، وانتهى ذلك بجريمة ارتكبها فى شخص امرأة كانت تغريه . ولم يستطع أن ينجو بحياته أمام المحكمة الا لصالح الاثنوغرافية ان صح القول ، بمعنى ان افريقيته التى افسدها النفى أعتبرت كظروف مخففة للجريمة . ومن ذلك اليوم عاد الى تلك القرية حيث عاش هنالك منعزلا الى جانب زوجة سودانية فاتنة . لكنه كان قد أعترف بالشىء الكثير ، ثم مات بعد أن طرح عنه جزءا من لغزه » (9).

واخيرا بقي علينا ان نقول كلمة فى موضوع الشخصيات والبناء الفنى للرواية .

ــ الشخصيات :

مصطفى سعيد : مثقف شرقى أفريقى ، وسيم الوجه ، جبهته عريضة رحبة ، حاجباه متباعدان ، شعره غزير اشيب ، متناسق تماما مع رقبته وكتفيه ، أنفه حاد ، منخاراه مليئان بالشعر ، فمه رخو ، عيناه ناعستان ، تجعلان وجهه أقرب

9 ــ جاك بيرك ــ مقدمة الترجمة الفرنسية للرواية .

الى الجمال منه الى الوسامة . يتحدث بهدوء ، لكن صوته واضح قاطع . ذراعاه قويتان ، عروقهما نافرة . أصابعه طويلة رشيقة (ص 11)» كان معجزة قبل ان يميش المأساة. يحمل فى جنباته قيما انسانية رغم تشتت شخصيته وغموضها. فقد كان رئيسا لجمعية الكفاح لتحرير أفريقيا ، واستاذا بارعا ، واقتصاديا فبيانيا ، واشتراكيا طوباويا يقيم نظرياته الاصلاحية على اساس من وعيه الذاتى للحق والباطل ، ولذلك فانه لم يتزعم أية حركة ثورية فى القرية ، بل أكتفى بمهمته كناصح خصوصا وانه تحرر من ذاته اللتدنية ليندفع مع القرويين فى نطاق حياة بسيطة جنى ثمارها من الارض ومن حسنة بنت محمود . كان الكل يحترمه لعمق شخصيته كما يقول محجوب . وبما أنه كان لا يطلب المجد ، فقد احتفظ بماضيه فى متحف الشمع (غرفة بيته) ليعيش فى تقوقع مرير الى ان ابتلعه النهر رمز الخصب واستمرارية الحياة ، لان « ماءه هو حقيقى اكثر من الارض ، ولانه يعتبر الرحم الحقيقى ».

— **الراوى** : كان شديد الالتحام بالقرية ، يرى نفسه مثل البذرة التى تبذر فى الحقل . ومن ثم فقد أحس بالاستقرار وبأهميته عندما عاد الى وطنه الام . ولشدة انسجامه مع بلده فقد احس منذ الوهلة الاولى « وكان ثلجا يذوب فى دخيلته . كأنه مقرور طلعت عليه الشمس ». علي أن حب الاستطلاع جعله يعيش فى خضم الحياة القروية رغم وظيفته فى الخرطوم. لقد كان مصطفى سعيد بالنسبة اليه لغزا يجب فك مغالقه .. وحينما اصبح جزءا من ذلك اللغز ، بل صار « هوسا » بالنسبة اليه وظيفا لا يريد أن يمضي فى حال سبيله (ص 54) وبما أنه صار وصيا على زوجته وولديه ، فقد احب تلك المراة الى درجة الحقد على زوجها الراحل الذى بقى حيا فى فسحة

الغرفة السحرية . وهذا ما جعله يرى نفسه فى صورته . لقد كان الراوى فيما قبل منسجما مع ذاته ، ومع أهل القرية ، ولكنه شعر فى الاخير وكأنه محطم الجسم والبال نتيجة الخطوة التى اقدمت عليها حسنة بنت محمود . ومع انه كان لا يختزن فى نفسه أشياء تدفعه الى مناطق بعيدة (كما فعلت لمصطفى سعيد) فقد القى بنفسه فى النهر ، ولكنه فضل العيش فى الاخير لان عليه واجبات يجب عليه ان يؤديها ، ولان موته لن يكون الا مجازيا .

— **الجد** : لقد جعل منه الكاتب شخصية فذة ترمز الى الجذور المتأصلة « أى السلفية العليا » والى الارض التى انجذب اليها الراوى ومصطفى سعيد ، لانه كان عليها حسب كل واحد فى البلد ونسبه مادام يقوم فى وسطها كشىء ثابت وسط عالم متحرك . اما تعلقه بالدين فقد كان شيئا طبيعيا ، ولذلك فقد كان لا يمثل سلطة الفكر الغيبى ، بل كان يجمع بين الجد والهزل ويحتفظ بصحة دائمة رغم انه عمر طويلا ، وعاش المجاعات والحروب وفساد الحكم . (ص 77).

— **حسنة بنت محمود** : ريانة ممتلئة كعود قصب السكر، نبيلة الوقفة ، أجنبية الحسن . لم تكن تعرف زوجها حق المعرفة ومع ذلك فقد التحمت به كليا ولمست الكثير من خصائصه فى شخصية الراوى .

— **ود الرايس** : كرش مملوء بالطعام دائما ، وجهه وجه شيخ والقلب قلب شاب . يتزوج كل سنة ولا توجد بالنسبة اليه لذة أعظم من لذة النكاح . لذلك فقد كان « يحلم بليالى الغنج تحت فركة القرقصيص ». وهذا ما جعله يمثل السلفية السالفة النهمية .

ـ **بنت مجذوب** : امرأة قوية مسترجلة ، لونها فاحم الطينة السوداء ، تقارب السبعين ، تدخن وتشرب . كانت مشهورة فى البلد بأحداثها الجريئة . تحلف بالطلاق كأنها رجل .

ـ **محجوب** : نشأ مع الراوى منذ الطفولة وكان أذكى منه . اقتنع بالحصول على التعليم الاولي ، ثم كرس حياته للزراعة وتحمل مسؤولية رئيس لجنة المشروع الزراعى . نضج وعيه بحكم انخراطه فى صفوف الحزب الاشتراكى الديموقراطي ، ولذلك فهو يمثل الفلاح المتشبث بارضه بحيث ينتقد الاوضاع ويتصور المستقبل .

ـ **كلمة قصيرة عن البناء الفنى** : تعتبر رواية موسم الهجرة الى الشمال رواية ناضجة ترصد مغامرة البطل الواحد الذى تدور حوله حياة القرية وجوانب هامة من الواقع الاجتماعى والسياسى للسودان . لذلك فقد اظهر فيها الطيب صالح مهارة فائقة جملته يوافق بين التحليل والحركة عن طريق توظيف تقنية فريدة تخرج عن نطاق البناء التقليدى للرواية الذى يرتكز على التسلسل المنطقى للاحداث . ونظرا لتشبعه بالفكرة المطروحة ، فقد حاول أن يخلق تناغما بين الشكل والمضمون دفعه الي استعمال اسلوب شاعرى شفاف تلتحم فيه الاحداث بالشخصيات ، وتنعكس داخله كل القضايا دون اللجوء الي أسلوب الجدل أو الاقناع . وهذا ما يجعل من هذه الرواية عملا متكاملا ينبض بالحرارة والصدق ، ويتسم بالعمق . فاذا ما قراناها قراءة بطيئة ومتانية ، ادركنا مدى الاصالة الفنية التي تميزها عن غيرها من الاعمال الروائية الاخرى التى ترتكز على التقريرية فى السرد والحوار ، والتى تحرم القارىء من متعة الانفعال الصادق . وبما اننا لا نستطيع أن

نضع تخطيطا مفصلا للاداء الفنى الذى اعتمد عليه الكاتب ، فاننا سنشير الى بعض الطرق الفنية التى استعملها .

لعل اول شىء نلمسه فى الروايه . هو السرد الـــذى يخضع لنقلات قصيره ومركزه ، وينبني علي ضمير المتكلم سواء حينما يتحدث الراوى او حينما يقص علينا حياة مصطفى سعيد. فمنذ الصفحة الاولى تطالعنا جمله قصيره تجعلنا لاول وهلة فى حالة تجاوب مع الراوى ، واستعداد للانسياق مع الاحداث التى سيرويها . (عدت الى أهلى يا سادة ..) وتبتدىء الرحلة ثم نكتشف عوالـــم كثيرة فى تلك القرية . وحلمـــا تعلق الامر بمصطفى سعيد كما قام الكاتب بعملية « استرجاع رهيبه يتحدث فيها مصطفى سعيد بسلامة عجيبة حيث يختلط السرد اختلاطا رائعا بعملية استرداد وامض واستمادة سريعة حيث الصور تزدهى وتتلون لتحكي اكثر من حدث وأكثر من قصة ومغامرة .. (10) .

وفيما تتدفق عملية السرد المركز ، تبدو التفاصيل أما فى صورة فلاشات او لمحات واعية أو لاواعية أو عن طريق انسياب لقطات تلاحق شخصيات الرواية وعوالمها ، وترصدهـــا فى مجرى الاحداث دون مراعاة الامتداد الزمنى المتواصل . ذلك أن كل فقرة تحدد أنطباعا معينا ، وبالتالى فليست هنـــاك رؤية أحادية ، بل العديد من الرؤى التى تجعل البناء يسيـــر ضمن تيارات مختلفة كالرومانسية ، والواقعية الفنية ، والرمزية الهادفة ، وتكنيك الرواية الجديدة الى غير ذلك من الاســـاليب التى تولد حركه ديناميكيه وتجعل الشكل ينمو متنـــاسقـــا مع المضمـــون الاســـاســـى .

---

10 — محسن الموسوى — النهوض الثورى فى الرواية العربية .

ولشدة ارتباط الكاتب بعالم القرية واتساع ثقافته ، فان أوصافه لا تخرج عن فضائها وانما تلتقط اللغة فى طريقها كل ما يتفق وطبيعة هذا المكان ، كما تجسد الأنماط الاجواء الخاصة بأوروبا « كنت بردا كحقل جليد » . وهكذا فان الكاتب يضعنا أمام عالمين متناقضين ثم يصورهما بلغة قوية الشحنة ، دقيقة الحس ، ترتكز على التلمح ، والاستعمــارات ، والتداعى الى غير ذلك من التعابير المرنة التي تنقل لنا شرائح فى حدود المواقف . فهناك جمل موحية مكررة (وحملنى القطار الـــى محطة فكتوريا والى المأساة ـــ أنا لست عطيل . عطيل كان أكذوبة . الخ ..) كما ان هناك مقاطع شعرية ، وأغـــانـــى شعبية ، وتعابير عامية فى الحوار بالاضافة الى بعض الجمل التى تكشف عن البنيان الداخلى للشخصيات (وتلفت يمنـــة ويسرة ، فاذا أنا فى منتصف الطريق بين الشمال والجنوب ..) والفقرات التي تستغل التاريخ العربى القديم والاوصاف العربية القديمة (وافترست المنقـــاء الغول ..)

وباختصار فان الطيب صالح قد ابتدع شكلا فنيا ناضجا يخضع لصياغة خصبة شفافة تكشف عن خلفيات الموضوع ، وتبرز المواقف داخل تركيبات فنية رائعة تشرف الابداع الروائى العـــربـــى .

لحمدانى حميد

الرواية المغربية والقضية الفلسطينية

يبدو هذا العنوان جد مترف ، لان الرواية المغربية قاصرة فى شتى المجالات عن التعبير عن كثير من القضايا الوطنية ، ومع ذلك نفترض أن تعبر عن القضايا القومية الكبرى كالمشكلة الفلسطينية . الا أنه اذا رجعنا الى الصلة التى تربط المغرب بالعالم العربى منذ بداية هذا القرن سنرى انها كانت تتميز بالتجاوب الدائم بين هذه الرقعة الواقعة فى أقصى الغرب العربى ، وبين المناطق العربية المختلفة ابتداء من الجزائر حتى البحر العربى . هذا التجاوب كان ولا يزال دائما قائما على الشعور الدائم بان الوطن العربى هو كل لا يقبل التجزئة ، هذا احساس الشعب المغربى ، وهو احساس ضارب بجذوره فى التاريخ ، والادباء المغاربة عاشوا مع أغلب القضايا العربية حتى عندما كانوا يجتازون محنتهم الخاصة

مع الاستعمار (1). وقد كان الشعر وسيلتهم الابداعية للتعبير عن انصهاراتهم مع تلك القضايا ، لان الرواية لم تكن معروفة كفن قادر على أن يساهم في مثل هذه الموضوعات المصيرية ، ولا يزال الشعر المغربي الى الان يؤيد هذه الحقيقة ، وهي أن الاديب المغربي رغم تعلقه الشديد بوطنه الضيق ، فان أطراف البلاد العربية دائمة الحضور في وعيه ، ثم ان همومها تتلابس دائما مع همومه الخاصة (2). بل انه يرى على الدوام بان القضية الفلسطينية على الخصوص تشكل عصبا فعالا بالنسبة لمستقبل العالم العربي ككل . (3).

واذا كان الشعر قد أدى دوره في هذا المجال ، فان الرواية المغربية لم تتعرض للقضية الفلسطينية الا في سنة 1975 حين ظهرت رواية « رفقة السلاح والقمر ... » لمبارك ربيع ، وقد صدرت مطبوعة سنة 1976 .

على أن القضية الفلسطينية اثيرت قبل هذا التاريخ في الادب القصصي المغربي ، وخاصة ضمن مجموعة « النار والاختيار » (4) للكاتبة خناثة بنونة . وقد درس القصة المعنونة : بالنار والاختيار ضمن المجموعة نفسها ناقد شرقي هو صالح أبو أصبع في مقالة بعنوان : (نماذج من الرواية العربية في القضية الفلسطينية) (5)، واعتبر كما يلاحظ من خلال هذا العنوان ، قصة خناثة عملا روائيا . واذا كانت هذه (القصة) ترتبط بالفن القصصي فهي تشكل في نفس الوقت طفرة واضحة نحو الشكل الروائي ، وقد اشار الى ذلك ايضا الاستاذ محمد برادة حين قال سنة 1969 :« ان معظم قصاصينا الواعدين يكتفون بكتابة القصة القصيرة .. الا انني أعتقد ان ارهاصات تنبيء عن تحولهم التدريجي من القصة الى الرواية على نحو ما فعلت (الانسة) خناثة بنونة في مجموعتها الاخيرة

المشتملة على قصة قصيرة طويلة هى النار والاختيار ، فيها الكثير من ملامح العمل الروائي . » (6).

وفى اطار دراستنا لانعكاسات القضية الفلسطينية على الرواية المغربية سنعتمد ايضا على هذا العمل القصصى القريب من الشكل الروائي ، وذلك لسببين اثنين هما : أولا ، لان الرواية المغربية لم تعالج هذا الموضوع فى نصوص متعددة ، وهذه مسالة فرضتها حتمية تاريخية اذ أن الفن الروائى فى المغرب فن جديد لا يزال يتجاوز مرحلته الاولى ، الشىء الذى يدعو الى التساهل النسبى فى ادماج هذه القصة القصيرة الطويلة فى المجال الروائى ، على الاقل بالنسبة لموضوع القضية الفلسطينية تماما مثلما نتساهل فى اعتبار سيرة عبد المجيد بن جلون مثلا عملا روائيا .

وثانيا ، لكن هذا العمل القصصى يخالف النماذج المتضمنة فى المجموعات القصصية الاخرى بشكل نسبى ، لما يتميز به من رؤية تقترب من الرؤية الشمولية التى تتميز بها الرواية عادة ، فليس الامر مقتصرا على (الطول) وحده ، ولكن التجربة التي تصورها خناثة بنونة فى عملها القصصي هذا تتجاوز الجوانب الخصوصية التى تقف عندها القصة القصيرة .

ان الانسان الذى يعيش التجربة لا يمكن ان يكون فى مستوى الانسان الذى يقرأ عنها او يسمع عنها ، او يكابدها من بعيد . من هنا تتشكل خيوط معضلة الكتابة عن القضية الفلسطينية ، فى بلد كالمغرب يقع على بعد من خطوط المواجهة بين شعب فلسطينى مشرد ، وعدو غاصب يرتكز على ايديولوجية عنصرية ، وأفكار طوباوية ويستمد طاقته العدوانية من دول تعمل على نهب العالم المتخلف ، وتهين كرامة الانسان. ومهما بلغت انصهارات الادباء الغير فلسطينيين ، فانها رغم كل

شيء سنبقى دون مستوى التعبير المباشر على ازمة الفلسطيني الذى يعيش الاحساس المر بأنه فقد أرضه ، أقول التعبيـر المباشر لانه فى أمكان الاديب غير الفلسطيني أن يكتب عـن القضية الفلسطينية ، لكن يبقى مع ذلك التساؤل مطروحا فيما يتملق بقدرة هذا الاديب على أن يعكس حـدة القضية ضمن عمله الابداعى انطلاقا من معاناته التى هى فى الغالب ليست المعاناة المباشرة للازمة الفلسطينية ..! ونستنتج من ذلك أن الاحقية فى الكتابة المباشرة عن هذه القضية العادلة هى بالدرجة الاولى فى ملك الاديب الفلسطيني المناضل بالفكر والفعل ، وكل كتابة خارج هذا الاطار عن هذه القضية ، هي دون شك اسهام فكرى نضالي ملتزم ولكنه يبقى اسهاما من الـدرجـة الثـانيـة بالضرورة .

وتبعـا لذلك فانه تقف أمام هذا الاديب الغير فلسطينى، أو الغير المناضل فى الميدان صعوبات كبيرة فى مجال التعبير عن هذه القضية ، وتتضح هذه الاشكالية على الخصوص عندما يحـاول هذا الاديب أن يعبر بنفس الاسلوب الذى يعبر بـه الروائيون الفلسطينيون ، أنه حتما سيقع فى شرك سطحيـة فجـة تبعده عن القضية فى الوقت الذى يحاول الاقتراب منها متجاوزا موقعه الحقيقى منها . من هنا كان لزاما على الاديب الغير فلسطيني أن يكتشف اسلوبه الخاص بل ورؤيته الخاصة للتعبير عن هذه القضية العامة . (7).

لقد شعر بهذه المعضلة الاديب المغربى أحمد المجـاطى ـ والامر هنـا يتعلق بالتجربـة الشعرية ـ حيـن قـال : « ... فالشاعر فى المغرب الاقصي ، والذى يتعرض لقضية مهمة كقضية فلسطين ، فعلى هذا الشاعر أن يعبر عن فلسطين من خلال الازمات التي يعانيها فى ذلك القطر الذى يعيش فيه،

فمثلا حاولت أن اكتب عن فلسطين من خلال هجرة اليهود المغاربة الى فلسطين ، والذين غررت بهم الصهيونية آنذاك »(8)

ان الاديب المغربى سواء كان شاعرا ام روائيا ينبغى ان يدرك دائما أنه لا يمكن ان يكون المتحدث الاول عن القضية الفلسطينية بالرغم من انه ينبغى أن يجعل هذه القضية فى نفس الوقت معضلته التى لا تنفصل عن المشاكل المرتبطة به داخل وطنه الصغير .(9) وانطلاقا من هذا المنظور يمكن له أن يحدد موقفه بوضوح .

واذا نظرنا الى الروايتين المغربيتين : (النار والاختيار)، و (رفقة السلاح والقمر) فسنجدهما قد عالجتا هذه القضية من هذا المنظور بالذات ، أى من خلال قضايا واحداث وطنية داخلية ، على أن بين الروايتين تباين كبير فيما يتعلق بهذه النقطة سنوضحه بعد قليل :

لقد كانت هزيمة 67 بالنسبة لـ « ليلى » فى رواية « النار والاختيار » وسيلة من وسائل اكتشافها لعيوب مجتمعها، فأمها ليس لها من هم سوى ان تزوجها سواء حدثت الهزيمة أم لم تحدث . فالعالم لم يتغير (10). والمثقفون فى بلادها يحلمون بالمشاريع الثقافية الجوفاء ويصرحون فى نفس الوقت، وبلا حياء : أننا لسنا منهم (11) : « كيف يقول لها أننا لسنا منهم ...؟ ان الصلة يجب أن تكون وقت الشدة ، وهى لا تنفصل عن المطرود الذى فقد أرضه ومنبته » (12).

اما رواية (ربيع مبارك) فقد أستوحت بالدرجة الاولى الجو النفسى الذى خلقته مساهمة المغرب بتجريدة عسكرية ارسلت الى سوريا قبل حرب اكتوبر 73 . كما ان الكاتب ركز فى أحداث الرواية على نشاط هذه التجريدة ، وان حاول ان

يجمع الى جانب البطل المغربى البطل السورى والبطل الفلسطينى . والكاتب يؤكد بنفسه أن هذه المبادرة هى التى قربته بشكل أقوى من المشكل الفلسطينى أو بالاحرى من القضية العربية ، حتى ليبدو أنه لم يكن ليستطيع التعبير عن هذه القضية الا من خلال تلك المبادرة يقول : « ... وأهم شىء احرص عليه بل تأكيده ، هو أن انفعالى ، وتأثرى بموقف الشعب المغربى وجنوده ، ومتطوعيه فى حرب رمضان مسنى فى الاعماق كما مس كل مغربى ، وجعلتنى أخبار مجاهدينا فى الجبهة سواء منها الاخبار الرسمية الاعلامية ، أو أخبارهم من رسائلهم ، الى أهلهم ، وذويهم ، كل ذلك جعلنى أشعر بأن المسافة النفسية التى كانت تفصلنى عن القضية العربية قد تقلصت ، وأمعنت فى التقلص الى درجة الذوبان ، فارتفعت بذلك الى قمة المشاركة .. » (13).

أما التفاوت الذى أشرت اليه فى السابق ، هو أن مبارك ربيع فى حقيقة الامر لم يربط القضية الفلسطينية أو القضية العربية بالمشاكل الداخلية التى يمكن أن يعانيها أبناء بلده ، ولكنه ربطها بحدث أساسى على المستوى الرسمى ، ومن ثم كان طبيعيا أن ينتهى فقط الى تسجيل لحظة النصر العسكرى دون أن يقترب من جوهر القضية العربية ولا من حقيقة النكبة الفلسطينية وسنرى تأكيد ذلك فيما بعد .

واذا كانت خناثة قد ربطت آثار النكسة ، ومصير الفلسطيني بالازمة الاجتماعية ، وبالتخلف الفكرى فى العالم العربى وفى المغرب على الخصوص ، فهى على الاقل حاولت أن تضع يدها على بعض الجوانب الاساسية للازمة العربية ، والتى تنعكس آثارها على مأساة الفلسطينى المشرد ، الا أنها رغم كل ما فعلته لم تستطع أن تصل الى تحليل علمى عقلاني

للهزيمة العربية ، هذا التحليل الذى يفترض تتبعا للاسباب الحقيقية الضاربة فى صلب التركيباب السياسية والاجتماعية للاقطار العربية ، لقد ثارت ليلى على المجتمع العربى وعلى الفكر العربى بوصفهما كلا ،، وكأن الكيان العربى ذو وحدة متجانسة وان هذا الموقف يصادر أى ملمح ايجابى ،، مما يؤكد ان ثورة (ليلى) كانت ذاتية اكثر من اللازم ، لانها كانت تنطلق فى تحليلها للازمة من وحى غضبها وانفعالها الشديد وليس انطلاقا من تحليل واع متبصر . « واذا كانت « النار والاختيار » توضح ذلك الغور الذى أحدثته المأساة فى نفسية البطلة ، الشىء الذى قد يبرر فعلا انهيارها ، ولكنه لا يفسر اطلاقا مسحة الانفعال المستديمة فى الرواية ، والرصد الساذج والسطحى لمفعول الهزيمة ، وأسبابها : لقد زلزلت النكسة كيان ليلى وافقدتها رشدها الى درجة اخذت معها تهذى وتدين كل الناس وكل الطبقات اغفالا وتجاهلا للعناصر الاساسية فى جدلية الاوضاع التى رتبت الهزيمة . »(14).

وسيتضح لنا من خلال معالجة قضيتين رئيسيتين ان (خناتة) مع ذلك استطاعت أن تتجاوز رؤية مبارك ربيع ، وأن كانت الروايتان معا تبقيان دائما دون المستوى المأمول فى النظر الى هذه القضية المصيرية .

1 ـــ بين التسجيل والتجاوز .

لست أريد تحت هذا العنوان أن أقارن بين الروايتين ، لانه ليس هناك مبرر أكيد لهذه المقارنة فيما عدى ما تحدثت عنه فى السابق ، والسبب يرجع الى الفاصل الزمنى الذى تميزها خصوصيات مرحلية محددة .

ان الفاصل الزمنى مثلا هو الذى يفسر وقوف الرواية الاولى عند تصوير انعكاسات النكسة العربية على ضمير فتاة

مغربية ملتزمة (على الاقل من الناحية النظرية). كما أن الفاصل الزمنى هو الذى يفسر من ناحية أخرى تصوير الرواية الثانية لساحة الحرب ومشاركة الجندى المغربى فى الحرب النظامية العربية ضد اسرائيل . وهكذا فالنار والاختيار تعكس الوجه البشع للهزيمة فى حين أن (رفقة السلاح ... والقمر) تسجل الانتصار والبطولة ، اذن اليس من الممكن القول بأن الروايتين تتكاملان فيما بينهما ..؟ ان ذلك يبدو واضحا لاول وهلة : فاذا كانت (ليلى) فى النار والاختيار قد اضطرت الى اختيار العمل المهني فى اطار التدريس كساحة نضالية خاصة ، فانها كانت تعرف أن الاختيار الحاسم والحقيقى هو أن تكون فى ساحة النضال التى يخوضها الفلسطينى بنفسه ، « قد يكون هذا الجهاد .. ذا نتائج فى المدى البعيد ، فهو لن يرفع الهزيمة القائمة ، واذن سيكون هذا الاختيار غير حاسم فى القضية الاصل ، فيجب اختيار غيره ..» (15). كانت ليلى اذن تريد أن تبلغ مستوى النموذج الفلسطينى المتمثل فى الفتاة الفلسطينية (فاطمة برناوى) : « لكنه البعد وشيء آخر : ان الاقدام على عمل ، يتطلب اليقين من القدرة على اتقانه ، ولعلى لست من هذا النوع ، فاخترت غيره »(15). ان ذلك الطموح العملى المتمثل فى العمل المباشر على جبهة النضال ، هو ما كان يبدو بعيد المنال بالنسبة لفتاة مغربية مهددة على الدوام بكونها امرأة وسط مجتمع (رجالى) ، فهى اولا ينبغي أن تخلق جيلا جديدا ينظر اليها كانسان ، فتتحرر من عقدتها ، ثم يكن هذا الجيل قادرا على رفع آثار الهزيمة.

واذا كانت ليلي قد اختارت (تربية الاجيال) كحل بالنسبة اليها ، فذلك يبقى طبعا على مستوى المبادرة الفردية . فهى تحس أنها لا تملك وحدها زمام تحريك المجتمع العربي

فى لحظة واحدة للدفاع عن قضيته المشتركة والمتمثلة فى تحرير الارض المغتصبة .. الا ان الذى ينقد (ليلى) من تورطها فى تحرير الارض المغتصبة .. الا ان الذى ينقذ (ليلى) من تورطها فى مثل هذا الموقف الذاتى ، هو وعيها الحاد بأن مبادرتها ليست سوى خطوة أولى نحو تحقيق ما هو افضل ، انها خطوة أولى نحو تحقيق ما هو افضل ، انها خطوة العاجز المقيد بظروف الاستلاب التى تحد من فعاليته . وبالنظر الى الظروف التى كان يعيش فيها المثقف العربى (خصوصا ظروف المرأة المثقفة)، تصبح المبادرة الفردية ذات قيمة كبيرة فى جميع الميادين ، وخاصة ميدان نشر الوعى ، لان الازمة الكبرى للشعوب العربية هى بالدرجة الاولى أزمة وعى . (17) .

ولكن يحق لنا ان نتساءل الى اى حد يمكن للمبادرات الفردية التى لا يوحدها منهج واحد فى الرؤية أن تكون لها الفعالية الموجودة ... ؟

وتأتى رواية « رفقة السلاح والقمر » لتحقق (شبه) ما كانت تتمناه بطلة « النار والاختيار »، وذلك حين نرى الجنود المغاربة يشاركون فى الحرب النظامية الى جانب دول المواجهة . الا أن التحليل الدقيق لموقع رواية (مبارك ربيع) من القضية الفلسطينية يظهر لنا بشكل واضح بعد هذه الرواية عن الطموحات التي كانت تهدف اليها ليلى والتى حددت لنا النموذج الفلسطينى (فاطمة برناوى) على انه النموذج المثالي، والذى يمثل البطولة العربية فى اعلى درجاتها ، من هذا المنطلق حاولت ان تتخلص من سجنها الذاتى : « فلن اتضامن مع غير الفرد العربى فى كل مكان ، اجره بما تبقى فى من حرارة الى الوضوح ، لير ، ليسمع ، ليتحرك ، وليدخل تاريخه فيخلقك ، ويخلقنى فى غير حدودنا الفردية ... » (18). ان بطولة الافراد

تخاق فى نهاية الامر بطولة الجنس ، وهذه البطولــة ينبغى أن تكون على شاكلة النموذج الفلسطينى . ولذلك يبــدو أن مــا فعله مبارك ربيع لا يستجيب الى طموحات (ليلى) لان الموقع الذى حددت منه روايته منطلقها يختلف عن تصورات (خناثة) ما دام يبقى فى حدود الاحداث الرسمية (19) .

وتبقى رواية « النار والاختيار » هى أقرب الى وجهــة النظر الفلسطينية ، على أعتبار أنها ربطت المساهمة الفعالة (المثالية) فى مهنة التدريس ، بالاختيار الثــورى النمــوذجى (فاطمة برناوى)، بالاضافة الى ان (ليلى) كانت واعية بأن اختيارها انما يقع فى الدرجة الثانية ، وأنه خطوة مرحلية فــى سبيل الوصول الى الاختيار الثورى الحقيقى . وهكذا تمكنت (خنــاثة) بان تزاوج بشكل من الاشكال بين وضعها الخاص وهمومها الخاصة ، وبين المشكل الفلسطينى ، بعيدا عن اى موقف رسمى ، وهذه المسألة تشكل بعدا مهما فى الرواية .

أن مبارك ربيع ، بحكم اهتمامه بجانب المواجهة العربية النظامية ، كان مجبرا على أن يقف فى جانب « الحياد » وان يسجل الاحداث بطريقة تصويرية تقترب من التسجيل التاريخى (الافقى) متحدثا عن لحظة (النصر) المؤقت ، لهذا تبقــى محاولته غير ريادية بالضرورة وعاجزة فى نفس الوقت عن ان تخدم الواقع ، الذى يتميز بالاستمرارية والتحول . والمفروض فى العمل الادبى أن يتجاوز شروطه الانية لكى يسهم فى الحركة التاريخية ، اما أن يلهث وراءها فهذا يعنى أن الابداع الروائى سيبقى دون مستوى غنى الواقع وخصوبتــه . أن روايــة « رفقة السلاح والقمر » ظلت تنتظر من الواقع أن يقدم لها (لحظة الفرحة بالنصر) لتعكسها بعد ذلك فى إطار العمــل الابداعى عن طريق محاولة تتميز بالمحاكاة ، والتقليد . أن هذا

المنطلق الذى حدد الكاتب من رؤينه الخاصة ، يفترض ان بكون الواقع افضل من حيث أحداثه وتوتراته ، ولهذا أستحق من طرف الكاتب أن يقلد ويحاكي ، ومهما بلغ الروائي من مهارة فى التقليد فسيبقي عمله دون مستوى النموذج الواقعى الذى هو مثال يحتذى « ان العملية تطلبت منه (أى الكاتب) انتظار وقوع المحتمل ، والمتمثل فى تفجر الحرب بين العرب واسرائيل، هذا الحدث تاريخى بمرور الزمن ، أو فقط بالصدى الذى خلفه على الصعيد العربى ... هذا حدث اتبعه الكاتب بحدث ابداعى تخيلى لما سبق أن وقع فى الواقع ، والعملية الكتابية تفرض أولا تفوق النموذج المختار من طرف الروائى علي ما كتبه داخل الرواية ، والا لما أستحق منه العناية .. » (20) .

اذن ، فاذا كانت خناثة تحاول أن تتجاوز ذاتها للالتحام بالنضال الحقيقي ، فان مبرك ربيع يظل اسير تسجيل لحظة ((النصر))، تلك اللحظة التى اثبت التاريخ انها لم تكن الا مثل طيف شبيه الحلم .

2 — البطل الفلسطينى .

فى رواية النار والاختيار ليس هناك بطل فلسطينى يتحرك ضمن شخوص الرواية ، ولكنه موجود كرمز للثورة الحقيقية : « الم تسمع ..! فاطمة برناوى ..؟ مناضلة فلسطينية تعلن ان الحياة فى كل مكان تتدفق ، فلن يمكن ابدا أن توقفها معركة، أو يرميها فى اليأس أى انتكاس ، بودى لو ارتفعت الى مستواها، لو كسرت جزءا من الواقع المفروض ، لو اسلت دمى فى الدولاب الضخم ليتحرك ركب الايام عندنا .. » (21)

ويشكل مصير شباب بركة القمر (22)، الوجه المأساوى البشع فى القضية الفلسطينية عند ((ليلى))، وهى تدعو الى

مسح عـــار هذه المأســاة من الجبين العربى : « ماذا فعـــل وفعلوا ، وفعلنا من اجل شباب بركة القمر .. ؟» (23) .

البطل الفلسطينى كما يتضح ، ليس مساهما فى احداث الرواية ، وانما هو موضوع هذه الرواية ، وهذه مسألة مقبولة لان الرواية تتحدث من زاوية خاصة تتمثل فى المشاكل التي تعانى منهـــا البطلة فى بلدها البعيد (جغرافيا عن مكان المأساة فانها تنطلق من معضلتها المحلية لتصور لنا الاثر الذى خلقته الهزيمة علي ضميرها ،، والبطل الفلسطينى يتراءى لها رمزا كبيرا ، هو وحده الذى يمكن أن يرفع آثار النكســـة . ان جعـــل البطـــل الفلسطينى يرقى الي مستوى الرمز المثالى يتلاءم تماما مـــع طبيعة العلاقة التى تربط الاديب العربى (البعيد عن ساحة النضال) بالقضية الفلسطينية ، وهذه العلاقة لم تصل الـــى درجة المشاركة ، ولهذا فهى لا يمكن ان ترسم لنـــا البطـــل الفلسطينى فى حالة نشاطه الفدائى والثورى ، لانها لا تعرف هذا النضال الا من خلال وسائل الاعلام . يبقى بين يـــدى (خناثة) أن تتعامل مع الشخصية الفلسطينيـــة فى الروايـــة تعامـــلا فكريـــا مجـــازيـــا .

اما رواية مبارك ربيع فتسمح للبطل الفلسطينى ان يشارك ضمن الحركة الروائية بصورة ملموســـة ، فهنـــاك الشـــاب الفلسطينى « أبو محمد » الذى كان يدرس بالقاهرة ، ويقطن بها .. وعندما علم باستشهاد اخيه فى ساحة الشرف بالارض المحتلة ، قرر آلالتحاق بالجبهة السورية (24). وهناك ايضا الطالبة الفلسطينية « سامية أبو عزيز » التى كانت تقطن بيروت نزيلة أسرة لبنانية ، كان اخوها منفيا فى سجون الارض المحتلة، بينمـــا حصدت والديها واخوانها الصغار نار ايلول الاسود ،

فاستجابت للنداء المصيرى ، والتحقت هى الاخرى بالجبهة السورية . (25).

وينبغى أن نؤكد هنا أن النموذج الرمزى عند خناثة بنونة لا يطابق الشخصيتين اللتين صورهما مبارك ربيع ، لان المكان المفروض ان يعمل فيه النموذج الرمزى عند خناثة ، ليس هو الجبهات العربية وانما هو الارض المحتلة .

ان مبارك ربيع يقدم لنا نموذجا للشخصية الفلسطينية التى لم تحسن اختيار موقعها الطبيعى من أجل الدفاع عن قضيتها المصيرية : فهذا أبو محمد يعبر عن استيائه ، وندمه عندما وجد نفسه فى جبهة عربية نظامية تنتظر الهجوم ، فى الوقت الذى كان عليه أن يوجد مع الثورة الحقيقية ، مع الفدائيين العاملين داخل الارض المحتلة . والحوار التالى لـ « أبى محمد » مع شخصية سوية يوضح الي اى حد كانت الشخصية الفلسطينية مبتورة عن مكانها الحقيقى :

« وتدخل ابو على بثقة وهدوء يقول :

ــ الثورة التى صنعت الفدائي هى التى صنعت الجندى ، والامتثال لكليهما على نفس الدرجة من الاهمية .

لكن اندفاع « أبو محمد » يقاطع كل شيء :

ــ الثورة يا حبيبى طريقها واضح .. ليست كلاما ، ولا مناورات .. انها حياة تجرى وتتجدد ، ويجب أن تظل كذلك ولا تتوقف حتي تحقق كل أهدافها ، لكن فى خضم المناورات نعمل على تجميد أطرافها شيئا فشيئا مثلما نحن الان هنا ، وأمثالنا هناك فى مواضع أخرى ، اننا أطراف مجمدة .. » (26).

ان ما يريد ان يظهر به الكاتب من (الحياد) انما هو فى

حقيقة الامر تكريس لوجهة النظر الرسمية العربية تجاه القضية الفلسطينية ، هذه الوجهة التى لا تحظى دوما بتأييد وجهة النظر الفلسطينية نفسها ، فالفلسطينى يرى فى كثير من الاحيان أن مساندة بعض الدول العربية للعمل الفلسطيني انما هو اجراء وقائى لدرء الخطر الذى تشكله الصهيونية على سلامة الانظمة الداخلية فيها . يقول احد الفلسطينيين : « أن مساهمة العرب فى حركة المقاومة هو بالتالى اجراء وقائى مخصص من أجل منع اسرائيل من تحقيق مشروعاتها التى اكدت كونها محاولة لزعزعة الكيان المحلى لكثير من البلدان العربية . »(21). على أنه ينبغى الفصل بين شيئين أثنين بين المساندة الرسمية والمبادرة الفردية .

ان مبارك ربيع جعل البطل الفلسطيني يناضل لكن من غير موقه انطبيعى ، ثم اخذ يتلمس له الاعذار فى تبرير سوء اختياره، ان الكاتب هو المسؤول عن الوضع الطبيعى الذى يحس به « ابو محمد »، لقد كان عليه ، وحتى وفق بعض المعطيات الموجودة فى الرواية ، أن يذهب ببطله الى الساحة التى استشهد فيها أخواه . اما التعليلات التى قدمها مبارك ربيع عن سوء الاختيار الذى وقع فيه بطله ، فهى تعليلات عامة وسطحية : « الفضل يعود بالذات الي الحجز الذى وضعت فيه نفسك »(28) ونقف هنا لنقول لكاتب : أن « أبو محمد » ليس هو الذى وضع نفسه فى ذلك الحجز وأنما هو مبدع هذه الشخصية الذى ساقه نحو هذا لاختيار . فنحن لا ننس ابدا ان « ابا محمد » شخصية متخيلة وليست شخصية يمكن محاسبتها فى الواقع ، وان كان الكاتب يحاول على الدوام أن يوهمنا بذلك . ونعود الي اتمام الاستشهاد السابق : « الفضل يعود بالذات الى الحجز الذى وضعت نفسك فيه هنا ، اكنت تعرف ذلك من قبل ..؟ الغيب اصعب مراسا من أوقاتك الحاضرة ، والماضية ، والمأساة

ان الانسان لا يمتلك ذاكرة المستقبل .»(29). فمبارك ربيع يفسر اختيار ابى محمد علي أنه كان ارتجالا ، وعدم قدرة على معرفة الغيب (المستقبل) وهو ينفصل من حيث لا يشعر الشخصية الفلسطينية عن التجارب الفلسطينية عن التجارب الفلسطينية العامة ، والخاصة والتى كان من ضمنها استشهاد أخوين لابى محمد نفسه داخل الارض المحتلة . (30) .

من هذا المنظور الضيق تعمل رواية « رفقة السلاح .. والقمر .» على تمييع الشخصية الفلسطينية بجعلها حبيسة الحدث الحربي ، وجعلها ضحية سوء الاختيار ، وضحية الانفصال عن رصيدها الثورى الممتد فى الماضى ، هذا الرصيد الذى كان من الممكن أن يمدها بنظرة علمية صائبة تحدد موقفها بشكل واع . واذا كان الواقع قابلا لان يحتوى على مثل هذه الشخصية « الفاشلة فى اختيارها » فالى أى حد يمكن ان نقول بأن الكاتب قد نجح فى التعامل مع المادة الواقعية ، على اعتبار أنها مادة متشابكة تحتوى على الايجابيات والسلبيات ..؟ ان موقف الكاتب يجب أن يكون « انتقائيا » تجاه هذه المادة ، واذا لم يحسن هذه العملية فان الواقع نفسه يظل على الدوام تجاوزا للاديب .

والكاتب يبرهن بشكل قاطع عن عدم مراعاته للدور الذى يلعبه الفلسطينى سواء بالنسبة لقضيته أو بالنسبة للقضية العربية ككل . هذا الدور الذى يريده أن لا يكون هامشيا ، ما دام هو صاحب القضية بالدرجة الاولى .(31).

ورغم ان الكاتب ابرز فى شتى المواقف خلال روايته ، وجهة نظر البطل الفلسطيني من خلال تصريحات « أبى محمد » مثل قوله : « الجندى يسير فى ظل السياسة ، والفدائى فى ظل الثورة ، السياسة خصام وتصالح ، ومناورة ، والثورة

وحدة طريق ...» (32) فان هذه التصريحات رغم ذلك تبقى منفصلة عن البطل لانها تناقض سلوكه أولا ، ولانها وردت هامشية في رواية تركز اهتمامها على النصر العسكري ، وليس على طرح القضية الفلسطينية على المستوى السياسي بالدرجة الاولى . أن الحرب ليست ألا نتيجة لاصراع السياسي الذى تكون وراء خلفيات متشابكة ومعقدة ، واللحظة التي صورها مبارك ربيع ، هي لقطة سريعة لانتصار وقتى فصله الكاتب عن خلفياته السياسية العميقة ، حتى ان البطلين الفلسطينيين يبدوان اكثر تسطيحا من الشخصيات الاخرى ، لان الرواية رغم مصادرتها للركائز السياسية ، تميل على الاقل نحو ألقاء الضوء النسبى على الشخصيات العربية الاخرى بينما تبقى الشخصيتان الفلسطينيتان في منطقة معتمة من الرواية .

ان « سامية أبو عزيز » (وهي الشخصية الفلسطينية الثانية في الرواية) نتاة فلسطينية تزاوج بين الشعر والسلاح : « السلاح والشعر عندى توأمان ... »(33). واذا كانت هذه المزاوجة مشروعة ، لان الشعر عبر عن دوره الفعال في القضية الفلسطينية ، كواجهة فكرية تساهم الى جانب العمل الفدائى في تصعيد النضال ، فان الرواية لا تقدم تحليلا واعيا للعلاقات الجدلية بين الشعر والنضال ، (بين دور الفكر ودور الممارسة) حتى على لسان هذه الشخصية نفسها ، أن العلاقة بين الشعر والسلاح فكرة تبدو غير متجذرة في وعى هذه البطلة ، والكاتب هو الذى يفرض هذا التزاوج على شخصيته انطلاقا — وبشكل اكيد — من تصوره الخاص للمرأة ، وفكرته الخاصة عنها ، ومفهومه المتميز لها ، هذا المفهوم الذى تحدده وتلخصه عدة اشارات متتالية في النص الروائى :

اولا : من خلال تصويره لزوجة سلام ، الجندى المغربى :
« .. وظل يرنو اليها فى انحناءتها على الكراسات ، وحربها المستمرة مع الخصلة المتمردة ، وخط استغراقها المرسوم عند الحاجبين فوق الارنبة الصغيرة ، والشفتين المزمومتين ، تبدو فى براءة صبية أمام اشكال مستعص فى امتحان عسير . »(34).

ثانيا : من خلال لقطة أخرى للبطلة الفلسطينية نفسها « سامية أبو عزيز » : « على بعد خطوات كانت « سامية أبو عزيز » متكئة على الحائط الترابي للخندق ، تشى بضمة خيوط بخصلتها الفاحمة تحت الكوفية ، وبجانبها خوذة الميدان ، الميدان ، والسلاح ، ويرتاح على ركبتيها ديوان شعر .. »(35).

ثالثا : من خلال حوار بين (الرقيب) « اوباها » المغربى، وسامية أبو عزيز :

« ـــ أنت الشىء الوحيد المنسجم فى هذا الموقع .
ـــ وكيف أيها الرفيق ..؟
ـــ السلاح والكتاب ..
ـــ يعنى .. ؟
ـــ يعنى أن اللطف لا يفارق المرأة .. » (36).

ونستخلص من هذه الامثلة الثلاثة الملاحظات التالية :

1 ـــ ان الكاتب كان يتعامل مع أبطاله من النساء بطريقة تخلو من البراءة والحياد .

2 ـــ ان الكاتب كان يعتبر المرأة فى روايته على انها تشكل اطارا جماليا ، أكثر مما هى شخصية انسانية بالدرجة الاولى .

3 ــ يسقط الكاتب نفس النظرة على بطلته الفلسطينية ، ويعتبرها مجرد مظهر جمالى منسجم : « انت الشيء الوحيد المنسجم فى هذا الموقع ..؟ ».« اللطف لا يفارق المرأة » . وبناء على ذلك يمكننا الان أن نفهم جيدا العلاقه بين الديوان الشعرى والسلاح ، انها ليست تلك العلاقة الثورية المحتملة ، ولكنها علاقة جمالية بالدرجة الاولى ، على أساس ان السلاح يمثل الخشونة ، ولانقاذ البطلة الفلسطينية والتى هى أولا وقبل كل شيء امرأة ، من خشونة السلاح التى تتنافى — فى نظر الكاتب — مع طبيعة المرأة « الناعمة »، ينبغي اضافة عامل آخر يمسح تلك الخشونة ، هذا العامل المتجسم فى ديوان الشعر ، حيث أن كلمة (ديوان شعر) من خلال الاستعمال الذى سلكها فيه الكاتب ، تحمل دلالة رومانسية بشكل واضح ومن ثم يصبح الربط بين سامية والسلاح والشعر نوعا من الترف الابداعى الغرض منه تحقيق لوحة جميلة فى اطار غير جميل هو ميدان الحرب : « انت الشيء الوحيد المنسجم فى هذا الموقع . » وهكذا يتم تمييع الشخصية الفلسطينية الثانية فى الرواية ، رغم أن الكاتب كان يحاول فى كثير من الاحيان أن يظهرها بملمح جدى ، ولكن الجو الروائى العام يجهض أية محاولة ، ويفرغ الشخصية الفلسطينية من زخمها الثورى الحقيقى .

واذا كانت الرواية المغربية قد عبرت من خلال تحليل هذين النموذجين على انها ليست قادرة على ان تكون فى مستوى القضية الفلسطينية ، فهذا لا ينبغي أن يفاجئنا ما دامت الرواية المغربية حتى على المستوى المحلى لم تبرهن بعد على قدرتها الكافية على تحليل الواقع وكشف جوانبه السلبية والايجابية حتى يمكن لها أن تسهم كبنية فكرية فى الحركة التاريخية .

هـــــوامـــــش

1 — المقصود بالمحنة (عهد الاستعمار) هناك شعراء عديدون اهتموا بالقضايا القومية كقضية فلسطين ، واحتلال الجزائر سواء قبل الاستقلال أم بعده . ينظر في هذا المجال الى مقاله : الدكتور عباس الجراري « قضية فلسطين في الشعر المغربي حتى حرب رمضان (المناهل) عدد 4 . وزارة الدولة (نوفمبر 1975 . ص : 16).

2 — يقول الشاعر محمد الحبيب في مقدمة قصيدة له في « ديوان نجوم في يدي »: « حيثما كنت من أرض وطني العربي في ليبيا ، في تونس ، أو في الجزائر أو مراكش او غيرها فأنا هوية واحدة لا أحمل في نفسي وفكري وعواطفي الا تعريفة واحدة ، ولا أعيش الا بقيمة واحدة، هي ذاتي وتاريخي وغدي ... وعلى صفحة الاقدار الكبرى في حياتنا، يبقى الاخاء العربي ، والبناء التاريخي في كياننا قوة أصيلة .. » (الديوان دار النشر المغربية دون سنة الطبع . ص : 215 .)

3 — أنظر ما قاله مثلا محمد الحساصي في مقال له بعنوان « القضية الفلسطينية كيف نعرفها ، وكيف نعرف بها ». ذلك انه استنتج الحقيقة التالية : « ان التاريخ القضية الفلسطينية يؤكد باستمرار الارتباط الجدلي الدائم بين مصير فلسطين ومصير المنطقة العربية .» (مجلة أقلام المغربية عدد 1 . السنة الاولى . ماي 1972 . ص19)

4 — اهتمت (خناثة بنونه كثيرا بالقضية الفلسطينية في قصص كثيرة : النار والاختيار ، مسيح لا ينهزم . الحرب والاعماق . يبايافا . نداء الدم . قتلى ولا موت . الصوت الممزق . الورق المقوى . الليل والنهار . أنظر دراسة بعض هذه القصص القصيرة في مقالة البشير الوادنوني (الناقوري) : أزمة البحث عن بطل مفقود في قصص خناثة بنونة (أقلام) عدد 2. يونيه 1976 ص : 91

5 — نشر هذا المقال في جريدة العلم — العلم الاسبوعي 3 يناير 1975 ص6 نقلا عن مجلة الطليعة (الكويتية) .

6 — أنظر كتاب « الرواية المغربية لعبد الكبير الخطيبي الملحق الوثائقي ، منشورات المركز الجامعي للبحث العلمي الرباط 1971 . ترجمة محمد برادة . ص 148 .

7 — أنظر ما قيل في المناظرتين اللتين أقيمتا حول القضية الفلسطينية بكلية العلوم بالرباط والاولى في شهر نوفمبر 71 . والثانية في نوفمبر 72.

أنظر أقلام (المغربية ع : 1 ماى 72. ص : 3 — 28).

8 — « حديث مع الشاعر أحمد المجاطى » مجلة الطليعة (العراق) . أحمد خلف . العدد : 2 . 1977. ص : 86.

9 — انه حتى بالنسبة لادباء دول المواجهة ، فهم مجبرون على معالجة القضية الفلسطينية من خلال ارتباط بلادهم بالحرب ، ومن خلال الظروف الخاصة داخل بلادهم ، وليس من خلال العمل الفدائى مثلا .

10 — النار والاختيار .... ص : 158 .

11 — النار والاختيار .... ص : 139 .

12 — النار والاختيار . ص 139 . والمقصود بالمطرود . الفلسطينى صاحب الارض .

13 — استجواب بمناسبة فوز رواية (رفقة السلاح والقمر) بالجائزة الاولى لمجمع اللغة العربية بالقاهرة سنة 1975 . (العلم الاسبوعى 13 يونيه 1975 ص : 8).
(الناقورى) مجلة أقلام (المغربية) عدد 2 . يونيه 1976 .

14 — « أزمة البحث عن بطل مفقود فى قصص خناثة بنونة » البشير الوادنونى ص : 98 — 99 .

15 — النار والاختيار سلسلة جهاد أكبر . رقم : 5 . مطبعة الرسالة الرباط ط : 1. ص: 228 .

16 — النار والاختيار سلسلة جهاد أكبر . رقم : 5 مطبعة الرسالة الرباط . ط : 1م ص: 229 .

17 — العرب والفكر التاريخى . عبد الله العروى . أنظر ما كتبه تحت عنوان « منهج الفكر المغربى المعاصر ». دار الحقيقة بيروت 1973 . ص 26.

18 — النــار والاختيـــار .... ص : 229 .

19 — قلنا أن مبارك ربيع كتب هذه الرواية بمناسبة قرار الحكومة المغربية بارسال تجريدة مغربية الى سوريا قبل حرب رمضـــان 1973 .

20 — مقال باسم الدكتور منير العكش ، بالمحرر الثقافى 15 غشت 1976 . المقال بعنوان : « الحديث النضالى ، والحديث الادبى بين روايتى زمن بين الولادة والحلم ، ورفقة السلاح والقمر » ص 5 .

21 — النــار والاختيــار ... ص 226 .

22 — بركة القمر فى قطاع غزة ، تلصق بها سلطات الاحتلال تيارات كهربائية وتلقى بالفدائيين بها . أنظر التعليق الذى ورد فى الرواية على الهامش. ص : 151 .

23 — النار والاختيار .... ص 151 .

24 — « رواية رفقة السلاح ... والقمر » دار الثقافة ط 1 ص 44 .

25 — « رواية رفقة السلاح .... والقمر » دار الثقافة ط 1 ص : 47

26 — « رواية رفقة السلاح ... والقمر » دار الثقافة ط 1 ص 77 .

27 — كلام لالياس حنا فى مقال له بعنوان :

The Legal status of Arabe
Resistance in the occupied, territories

ورد مقتطف منه فى كتاب :

Guide de la Question Palistiniènnne. Question et Réponses par : Ibrahim - Al - ABID - livres sur la Palistine N° 17 - p. 231

28 — رفقة السلاح والقمر . ص : 115.

29 — رفقة السلاح والقمر . ص : 115 .

30 — رفقة السلاح والقمر . ص : 44 .

31 — « الفهم الفلسطينى لهزيمة حزيران » مقال بلال حسن . شؤون فلسطينية تموز (يوليو) 1971 . ص : 15 . وأكد الياس خورى ، وهو يدرس رواية « أم سعد » لغسان كنفانى . أن الصعود السريع لحركة المقاومة بعد الهزيمة يبرره افلاس جميع الاتجاهات الايديولوجية العربية فى ايصال وجودها الممارس الى القدرة على مواجهة العدو . كتاب تجربة البحث عن أفق . مقدمة لدراسة الرواية العربية بعد الهزيمة . سلسلة أبحاث فلسطينية رقم 44 . نويه 1974 . ص 55 — 56 .

32 — رفقة السلاح والقمر .... ص : 77 .

33 — رفقة السلاح والقمر .... ص : 62 .

34 — رفقة السلاح والقمر .... ص : 32 .

35 — رواية « رفقة السلاح ... والقمر » ص: 62- ينبغى الالتفات الى كلمة يرتاح الى ركبتها ، وما تحمله من دلالة جمانية .

36 — الرواية ..... ص 78 .

العمانـى عبد السـلام

بين الامس واليوم

اقصوصـــة

كان يقضى اسبوعه بأكمله بين متنقل من الدوار الــى المدرسة ، يراوده حلم كبير فى مستقبله ، تنهال عليه جدته فجــر كل يوم عند مراسيم توديعه بوابل من النصائح ، احذر كــلاب الدواوير المجــاورة فى طريقك ، اسرع فى خطــاه آذان الفجر على الابواب ، اسلك طريقة «السواقة» افضل لك، طريـــق السلامة ولو دارت يا ولدى ... وتسلمه اخيرا قطعة خبـــز وقارورة شاى لغذائه ، يضعهما داخل محفظته ، ينحنى علـى الارض ، يلتقط حجارة من احجام مختلفة ، تملأ بها جيوبـــه الامامية والخلفية ومحفظته تنفيذا لنصائح جدته ، ويبدأ المسيرة، وتبدأ معها مطاردة الكلاب على طول الطريق الملتوى ، منتصـــرا تــارة ومنهزمـــا اخرى ، حتى يصل المــدرسة ، يصـــل اغلب احيانه متأخرا ، يدفع بـــاب حجرة الدرس ، يقاطعه ســوط

المعلم مباشرة ، يصرخ ويردد ، الكلاب الوحل ، الكلاب الوحل..

* * *

عند الظهيرة يقصد مركزا للبريد ، يتكيء على جداره الخلفى، يغازل قطعة الخبز اليابسة ، ويرشف قارورة الشاى ، يقلب صفحات التلاوة ويقرأ : فى المطبخ ، امى تطهى لنا طعاما جيدا، الاكلة الجديدة ... يصعب عليه هضم هذه القطع ، يلقى بمحفظته جانبا ، يسلم نفسه لنوم خفيف ، يقفز بعد حين على صوت صفارة الحارس، يقصد حجرة الدرس مسرعا .

* * *

هكذا يقضى اسبوعه ، عطله يمضيها بين اضافة مسامير او قطع من الكارطون للكوخ تدفئة له ، وصفحات من «الميكا» الى السقف اتقاء تسرب قطرات الماء الى الداخل ، يخرج الى الغابة صحبة جدته والحمارة ، ينهال على جدع شجرة بفأسه ، العرق يتصبب من جبينه ، لا يستريح الا بعد تحويل الجدع قطعة قطعة ، تأخذ جدته فى جمعها ، لتضعها فوق الحمارة ، يستريحان قليلا ، يستأنفان طريقهما من جديد نحو الكوخ ، أثناء طريقه ، يحدث جدته عن المدرسة ، عن شخص المدير والمعلم والحارس ، يحاول ان يفسر لها انقطاع المعلمين باجمعهم عن التدريس ، يتساءل مع نفسه عن السبب ، يتذكر ان معلمهم يأتى من المدينة كل صباح ، على دراجة نارية لاكثر من اربعين كلمترا ، يأتى احيانا ، الدفاتر والملابس مبللة ، وجبة غذائه يتناولها فى القسم ... من خلال حديثه فهمت الجدة حيرة ابنها، وضحت الامر له ... يعود بها مرة ثانية الى ما يقرأ يحدثها عن الجغرافية ؛ عن التربة الخصبة ، عن الغابات ، من

الفوسفاط ، عن الفاكهة ، يعطيها معنى الفاكهة ، ويضرب لها امثلة حفظها فى ذهنه فقط ، يرسم لها على الارض احجاما لفاكهة مختلفة ، وجد ان جدته لا تعرف منها سوى الليمـــون ... يحدثها عن التـــلاوة ومواضيعها ، عن القطار عن الشاطىء ، عن الراديـــو والسيارة والنزهة والمنزل الجديد وعن اشيـــاء واشياء ... جدته تسمع اليه فى لهف ، وتجمع من حين لآخـر قطع خشب تسقط من فوق الحمـــارة وتعيدها الى الحمل ، تأكد ان جدته لا تفهم هذه الامور ، غير مجرى الحديث الى التربيـــة الوطنية ، اخذ يحدثها عن البرلمان والحكومـــة والدستـــور ، ليعطيها تفسيرا اوضح لامور حفظها فقط ، الدستور جدتى رجل له شـــارب طويل ، والحكومة امرأة ، والبرلمان وو ... اخـــذ يتلعثـــم فى كلامه حاول تخيل صـــورة للبرلمان يوهم بها جدته، فلا يجدها ، فتبـــادر هى الى القـــول ، لربما انه ابن الحكومة والدستور ، يتردد ، يحاول المعارضة ، لا ، لا ، انه اخـــو الحكومة ، لا ، لا ، ان البرلمان اسم عائلة، والحكومة اســـم شخصى والمسمى واحد جدتى ... يحول الحديث الى التاريـــخ، يحدثها عن احمد الشيخ والمنصور الذهبى وعبيده ... يحدثهـــا عن الاستعمار ، عن المقاومة ، عن ثورة الريف ... هنا قاطعته جدته بعد ان اتضح لها انه حفظ الامور فقط ، اخذت توضـــح له معنى الاستعمار والمقاومة ، اخذ يقترب منها يستمع لها فى لهف ، أعجبه الشرح ، زادت دهشته ، أمسك بيدها بحـــرارة وتوقفا عن السير ، بينما واصلت الحمارة طريقها نحو الكـــوخ، حكت له عن معارك دارت رحاها فى هذا الجبل وذاك ، وعلى هذا السهل وتلك الهضبة ، حكت له عن بسالة رجال المقاومة... حدثته عن الاستعمـــار ، عن قلوبهـــم القـــاسيـــة ، عن أنواع تعذيبهم عن سجونهم ، عن معاملتهم ، عن الجوع عن الحرمان ، عن التعليم ايامهم ، عن كوخهم ، وكيف استعمل مأوى للعديـــد

من رجال المقاومة ، زادت دهشته ، اخذت الامور تتضح امامه بقوة ، حدثته عن الشهداء ، ضربت له امثلة من أهل الدوار ، عظمت حيرته ، اخبرته ان ابـاه هو الآخر مات شهيدا ، فوضعت حدا لتساؤل ابدى طرح امامه منذ تمقله حول شخص أبيه، اخبرته ان صورته معلقة بالكوخ ، تذكر ان جدته كانت تقبلها كل صباح ، كان بـارز العينين ، افطس الانف ، يرتدى جلبابا وعلى رأسه عمامة وفى يده سلاح ... انقطع حديثهما وصلا، وجدا الحمارة بالباب ترضع وليدها والحمل فوقها ، دفع باب الكوخ ، حدق فى صورة ابيه بدقة ، مسكها بين يديه بلطف ، اخذ فى تقبيلها ، خرج بسرعة ، نـزل الى القرية ، باع حمل الحطب . وعاد محملا بسكر وشاى ودقيق ومسامير وكارطون..

* * *

كان فى القسم الاخير من المرحلة الابتدائية ، استضاف هذا القسم لسنتين ، واصل عمله بجد ، وجاء يوم النتيجة ، ذهب صحبه جدته الى المدرسة ، جموع اطفال وأباء وامهات، الكل ينتظر النتيجة ، خرج المدير ، وقف على كرسى ، وقلوب من حوله كطيور فى قفص ، رتل على مسامعهم تسع اسماء او عشر ، كان من بينهم ابن قائد القرية والشيخ والمدير ورئيس مصلحة الدرك ... خرجت جدته من بين الجمع فسألت المدير ، وابنى يا سيدى ، فسألها عن اسمه ؟ قالت بوجمعة، بوجمعة ابن من ؟ قالت بصوت مرتفع ، ابن مقاوم ، ردد المدير فى صوت عال ، بوجمعة ابن المقاوم راسب بل ومطرود ، جهشت الجدة والابن بالبكاء ، الكل يبكي امهات وآباء واطفال ، المستقبل ضاع ، طريق التشرد والبطالة والاجرام مفتوح ...

* * *

رجعا لتوهما الى الكوخ ، فى الطريق استغرقا فى صمــت طويل ، أخذ الابن يتذكر الفجر والمحفظة وقارورة الشاى وقطعة الخبز اليابسة ، ارتفع صراخه ، تصور الوحل والحجاره والكلاب والمعركة ... تذكر يوم الحطب ، تذكر حديث جدته عن المقاومة والاستعمار ، عن الجوع عن الحرمان عن التعليم ايامهــم ، وجد ان لا فرق بين الامس واليوم ، دفع بـــاب الكوخ حدق فى صورة ابيــه وقبلها ، ارتــدى عمامة وجلباب ابيه وحمــــل الفأس بيسراه وخـــرج ... !!! ؟

العمانــى عبد الســـلام

بريق الذهب
وما جره على «عباس» من تعب

قصة قصير بقلم : احمد زيادى

تقرير سرى من شرطة « قرطبة » :

تطبيقا للامر الصادر بتاريخ 5 رجب 274 هـ، هاجمت جماعة من رجالنا منزل المدعو (عباس بن فرناس) ، وبعد تفتيشه تفتيشا دقيقا ، عثرت على قبة سماوية تمثل صور الطبيعة من شمس وقمر ونجوم وغيوم وبروق ورعود (1)، اقتحمها بعض الرجال ، فانبعثت المفرقعات من كل جانب ، وتناثرت شظايا الزجاج . وقد اسفر الحادث عن قتل رجلين من رجالنا ، وجرح الآخرين . ولم يتمكن الذين ظلوا خارج القبة ، لهول المفاجاة ، من اللحاق بالجانى الذى انطلق كالسهم ، وغاب فى زحمة السوق المجاور .

وحين نقل الينا الخبر ، جهزنا كتائب من قواتنا ، فحاصرت القبة وفتشتها ، وازالت منها سائر المتفجرات المدفونة ، وحجزت ما فيها من سلاح ووثائق ستجدونها طيه . وقد اخبرنا

كل الباعة والمشترين ـــ الذين تم استنطاقهم ـــ ان الهارب توغل فى الغابة المجاورة للمدينة ، فارسلنا فى اثره سربا من كلاب الشرطة ، ونحن ننتظر عودتها القريبة ، غارزة انيابها فى جلده القذر .

رسالة عبد الرحمن بن عوسجة :

من عبد الرحمن بن عوسجة(2)   الى عباس بن فرناس

بلغنى انك استوطنت قرطبة ، وقطعت ما بينك وبين (البرانس) (3) ، واتخذت الاسوار كعبة ، والبلاط قبلة ، وآثرت الاغماد على الجلاد ، والارتماء على الاقدام على المجابهة والاقدام ، وطمحت لعيشة رغدة لا خشونة فيها ولا فظاظة ، ونسيت أنك شيح جذوره غائصة فى اكتاف الجبال الصلبة، وظهور الصخور الصلدة . ومن حق الجذور ان تستنشق عطر نواويره ، وتتفيأ ظلال اوراقه . وقد كنا نأمل فيك عتقنا من نير الولاء (4) ، فاذا انت تجرنا الى ربقه جرا . فان كان ما سمعته عنك حقا ، فهلا لعنت الشيطان الذى لابسك ، وطردت الوسواس الذى داخلك ، وعدت الى منبتك بسمة تبل الشفاه الظمأى ، لتزيد صليل سيوفنا صليلا ، ونقع خيولنا نقعا ، والا فانك تحت سيوفنا على قراع سيفك ، وتبيح لرماحنا سفك دمك . ولا تظن ان اسوار بنى أمية تنجيك من بطشنا . وردد مع نابغة بنى ذبيان :

فانك كالليل الذى هو مدركى
وان خلت أن المنتأى عنك واسع .

فتوى مجلس الفقهاء والعلماء والادبـــاء :

مولاى .. اياكم ان تغتروا بطاطأة هذه الجماجم ، واياكم ان تنطلى عليكم الوداعة المرتسمة على هذه الوجوه المصفــرة الحاقدة ، انها اقنعة زائفة رخيصة ، تعشش وراءها افكــار فى حجم الجبال ، وضراعة البراكين . حذار ان تأخذكم فيهــم رحمة ، ففى كل رأس من هذه الرؤوس الساكنة مصنع متفجرات متنقل اينمــا حل كان الدمار والخــراب .

مولاى .. اذا كان الخائن (عباس بن فرناس) قد نــال انجزاء السماوى الذى يستحق ، حينما هوى من فوق الصومعة، هاربا من الدين والوطن والعدالة والناس ، فانه للاسف لايزال حيا يرزق فى هذه الاجسام الميتــة كالاخشاب ، الحية كالانهار الطوفانية الجارفة ، تتردد انفاسه فى انفاسها الهامدة كالعدم ، المضطربة كالمراجل ، وتنبض دماؤه فى قلوبها الواجفة كقلــوب الدجاج المطارد ، الصلبة الصامــدة كالجبــال .

مولاى .. وحيث ان (عباسا) كان متهما بتكوين عصابة من المتشردين لقطع الطرق واثــارة الشغب والفوضــــى ، وصنع المتفجرات وغيرها استعدادا لتغيير نظامكم الراســـخ رسوخ الجبال ، وما قصائده (5) المدحية فيكم الا رياء مفضوح، ونفاق مكشوف بغية التقرب اليكم ، لنيــل الخطوة ولكـــن هيهات .. فقد غلبت ثقتك الخالصة نواياه السيئة ، وصرعت طوينك الصادقة مراميــه الدنيئة ، واسمحوا لنا ، مولاى ، ان نفضح ما فى بعض ((زلفياته)) من مغامز ، انظروا مثلا الى قوله فيكم ، حاشا ان يقــال فيكم مثل هذا الهــراء :

رأيــت أميــر المؤمنيــن محمـــــــدا
وفــى وجهــه بــذر المحبــة يثمـــــر

فأى خيال عقيم وراء هذا البيت ، تؤججه نيران الطمع والحقد الدفين ؟ وأى بغض لم تنجح فى اخفائه كلمات مسمومة ؟ فأين وجه الشبه بين محيا يأتلق وضاءة واشراقا، ويضيء صباحة وجمالا ، وبين حقل كله أخاديد وحفر ؟!

مولاى .. وحيث انه متابع كذلك بجرائم السحر والزندقة والالحاد (6) والدعوة الفعلية الى المروق من الدين والهجرة من بلاد الاسلام الى ارض الكفر . وبالجنون المتمثل فى الغناء للطيور والفجر ، وبتقديس الحلم وبتحريض الناس على الاحلام الكاذبة ، ومعلوم ان الاحلام تروى بالخمر ، وتخصب بالمخدرات ، وكل ذلك محرم شرعا ، ممنوع قانونا ، وبحب الاطفال ، وهذا — مولاى — شذوذ خطير يعاقب عليه الشرع والقانون ، وليسمح لنا ، مولاى ، ومجلسه الموقر بقراءة بعض ابياته الشعرية التى تفضح نواياه الدفينة:

وأحور ما يعفى العيون من العشق
له كذب فى الجد احلى من الصدق
وللحسن فى خديه شمس مقيمة
وبدر كمال لا يحور الى محق
وما العيش الاميتة الهجر والنوى
بأحور ما يبقى هواه ، ولا يبقى

فهل بعد هذا الفحش فحش يا مولاى .

وحيث ان (عباسا) قد وضع حدا لحياته الشخصية .

وحيث انه قد تقمص اجسام هؤلاء الماثلين اليوم امامكم ، راسفين فى قيود الذل والمهانة .

وحيث انه يعتبر فى نظر القانون لا يزال على قيد الحياة ، ما دامت صفاته وافكاره واخلاقه وشخصيته حية ، فاننا نفتى

بإبادة جرثومـــة (عباس) اينما كانت ، حتى ولو أقتضى الامـــر ابـــادة قبيلة (تاكرنا) بأكملهـــا .

ودمتم ، مولاى ، خير حرز للبلاد ، واثمن ذخر للعباد .

شهـــادة « مؤمـــن بـــن سعيـــــد » :

اثبت ((ابن سعيد)) فى كتابه ((المغرب)) ، شهادة لـــ ((مؤمن بن سعيـــد)) (7) ومن جملة ما جـــاء فيهـــا :

((لما كان يعرف حقيقة المجتمع ، وما يتخبط فيه مـــــن تناقضات ، وما يروج فيه من نصب واحتيال واستغلال وتسخير، وتكالب على المناصب ، وتهافت على المال ، غيرنا نحن الشعراء الهجائين . ومن ثم كانت خصومتى الشهيرة مع (عباس) ، وكان نقدى اللاذع ، وهجائـــى المدمع لـــه (8).

كان (عباس) نابغة فى الفن والعلم والفلسفة ، ولكنه لـــم يسخر مواهبه الفائقة لخدمة بنى جلدته . لقد استهوته الاضواء المتلألئة فى (قرطبة) ، فطار اليها ، وكان مصيره مصير الفراشة المرتميـــة فى حضن الســـراج المتوهـــج .

اننى اعرفه معرفة جيدة ، لقد كان من عائلة مغمـــورة، بعيدة عن منطقة الضوء (9) ، وغير خفى ما اشتهرت به قبيلته (تاكرنا) ، من عداء ((للقرطبة)) ، وما قامت به من ثورات ضـــد سوء توزيـــع ثروات البلاد (10) ، لكن (عباسا) كان ميـــالا للدراسة والبحث والمهادنة والحياد (11) ، وكان يشرئب بعنقه الفارق وراء الف حاجز وحاجز ، الـــى الحياة الرخيـــة فى العاصمة ، فمد اليها معابر من قصائد ، كانت مثار انتقـــاد لمواقفـــه المهـــزوزة)) .

رسالة عمر بن حفصون :

من عمر بن حفصون (12) الى عباس بن فرناس

علمت أنك ، وقد سمعت بأمر رهائننا المحتجزين في (قرطبة) (13) ، اهتبلت الفرصة ، وازمعت على ضرب ضربتك، فتماديت في تمسحك بالنعال ، وتعفير وجهك في الثرى المداس. فأياك ان تركب الظهور وتتسلقها الى مبتغاك ، فقد خابت غايتك وساء مسعاك ، وليس في (البرانس) عرق ينبض بدماك، ولا عين تتطلع الى لقياك . واعلم ، وليعلم اسيادك معك ، ان أمر الرهائن لن يصدنا عما وطدنا عليه العزم ، وما امر ((رية)) و ((تاكرنا)) ببعيد (14) فلسنا اذن ، في حاجة الى من يرتق ما بيننا وبين ((قرطبة)) من فتق يتسع يوما بعد يوم ، وليس بيننا من تقوى يده على اغماد السيف ، وتطاوعه رجلاه في مبارحة ظهور السوابح .

خطبة والى « قرطبة » :

في باحة المقهى الشعبي بباب السوق الكبير ، يجلس العمال والكتبة والطلبة الخارجون لتوهم من المعامل والمكاتب والمسجد ، على مقاعد خشبية مبعثرة تحت ظلال اشجار الزيتون الرقطاء ، وعلى الموائد كؤوس شاي وفناجين قهوة . ولم تكن الاجسام المتعبة مسترخية كالعادة في يقظة شبيهة بالنوم ، بل كانت كالاغصان المتشابكة المتساندة فوقها ، وكانت الافواه تملأ الآذان وشوشة وهمسا، والعيون تفمر العيون خوفا وتوجسا .

وفي الداخل كان العاطلون والمتسكعون واللصوص

والعجزة يدخنون ويلعبون «الضامة» . غير ان المضاجع كانت فارغة ، والعيون المحمرة السريعة الحركة ، والحلقات المتماسكة الملتفة المنتشرة على الحصر المتآكلة ، كانت كلها تشى بأن القوم كانوا فى شغل عن الثرثرة واللعب والشرب.

فجأة انتشر الجنود المدججون بالسلاح ، والمخبرون المتشممون المتسمعون المتربصون ، وتعالى صوت «البراح» فى الساحة المنبسطة امام المقهى :

ــ ايها الناس ، هلموا الى المسجد ، فالوالى يريدكم فى امر خطير !!

هرع الناس من كل حدب وصوب الى صحن المسجد، علا اللغط ، شل سعف النخيل المبعثر فى الساحة ، طار الحمام من ابراج السطوح ، انسدت الفسحة الضيقة التى كانت تطل منها السماء على الامواج المتلاطمة ، وسرت همهمة بين المحتشدين :

ــ «عباس بن فرناس» انتحر !!
ــ ولماذا انتحر ؟!؟
ــ انه لم ينتحر، لقد وقع ومات، قرب جبل العروس (15)!
ــ ولماذا وقع ؟!؟
ــ بل انه قتل !!
ــ ولماذا قتل ؟!؟
ــ كان فارا من محاكمة مدبرة ضده !
ــ وكيف قتل ؟!؟
ــ بل انتحر !!
ــ وكيف انتحر ؟!؟
ــ غافل المؤذن ، ألقى بنفسه من الصومعة !

— ولم غافل المؤذن ولم ينتحر بالسم او الغرق او الفصد؟!؟
— بل قتل وهو يطير الى ارض الكفر !!
— أرض الكفـــــر ؟!
— أجل هناك وراء الجبال حيث العصاة المتمردون (16)!
— ومـــا شـــانـــه بهـــم ؟!
— ....
— ....

تلاشت الهمهمات كالانفاس تحت القبضة الشديـــدة ، استفاق الشاردون والساهون على دوى عاصفة من التصفيـق والهتاف بحياة الوالى الذى كان فوق المنبر يلــوح بالسيف فى يده اليمنى ، وبالعصا فى يده اليســرى ، وسمعوه يقول :

«... هكذا كانت نهايته ، ولقد كانت عبرة لمن يعتبــر «فايكــم والفتنة ، فانها تفسد المعيشة ، وتكدر النعمة (17)» ومن فعل كان للسيف حصيدا ، و «لا تمدوا الاعناق الى غيرنا فانها تنقطع دوننا ، ورب متمن حتفه فى امنيته . اقبلوا العافية ما قبلناها منكم وفيكم . واياكم ولوا فقد اتعبت من كان قبلكم، ولن تريح من بعدكم، فاسألوا الله ان يعين كلا على كل (18)».

شهـــادة سكـــان حـــى «الرصافـــة» :

عثر جماعة من الاطفال على مخطوطة خارج اســوار قرطبة ، قرب تمثال «ابن حــزم» ، يؤكد فيه سكان حـــى «الرصافة» ان السيد «عباس بن فرنـــاس» عاش بينهم ايــام محنته ، فما عرفوا عنه الا الاستقامة والمحبة للناس والتفانى فى خدمتهم ، ورووا عنه انه كانت تنتابه لحظات من الليــل والنهار يبكى فيها بكاء الاطفال ، يتحرق شوقا الى اهله الفقـــــراء

المقهورين ((بتاكرنا)) ، ولكنه لما كان مغضوبا عليه ، وفى حالة فرار واختفاء لم يكن فى استطاعته العودة اليهم ، والعيون مبثوثة فى كل ركن، والكلاب المتشممة تجوس الازقة والدروب •

وشهدوا أنهم ليلة الحادثة سهروا معه الى الفجر ، وانهم رأوه بعد الصلاة يبسط كفيه طويلا فى خشوع وابتهال وطمانينة، ثم صعد الى الصومعة ، وقال لمن كان يحمل معه اكوام الريش والحبـــال :

((ــ لا شيء يعدل فرحتـــى الآن !!

وقـــال ايضـــا :

ــ انني اولـــد اللحظـــة ، فاصبروا وصبرونى ، فها هو المخاض ينجلى ، وها هو الطلق يغمرنـــى •

وبكينــــا •

وحين عانق السماء ، صفقنا له ، وزغردت بعض النسوة المنبثات بيننا ، ودعونا له من قلوبنا بالنجاح فى تخطى الحدود ، والنجاة من غياهب السجون ، وصدا القيود ، وشفرة المقصلة• لكنه ما ان حلق قليلا ، حتى ترامى الينا وقع اقدام متداركـــة تتجه نحونا ، لم نعرها التفاتا ، كانت عيوننا وقلوبنا تطير مـــع ((عباس)) ولكننا رأينا ، ويالهول ما رأينـــا •• رأينا •• رأينا فى الغبثة وابـــلا من السهام ينغرس فى كل موضع من ((عباس)) الطائر ، ثم •• ثم سقطنا جميعا وســـط ركام من الريـــش ، منكســـرة ضلوعنا ، نازفـــة اجنحتنـــا))•

احمد زيـــادى ــ الدار البيضاء فى 1979/5/24

هوامش

1) « المغرب » لابن سعيد ج1 / 333 .

2) رئيس قبيلة عباس بن فرناس ومقدمها ، وأحد الثوار ضد الحكم الاموى بالاندلس : الروض المعطار / 594 للحميرى تحقيق الدكتور احسان عباس ط/1975 بيروت ص 129 .

3) « البرانس » أو « التبر » قبيلة عباس بن فرناس .

4) « الروض المعطار » للحميرى تحقيق الدكتور احسان عباس ط/ 1975 بيروت . ص 129 .

5) « الحلل السندسية » للامير شكيب أرسلان ط1936/1 ، ج1/202و468

6) محنة « ابن حزم » غنية عن كل تعريف .

7) « مؤمن بن سعيد » شاعر هجاء ، عاصر « ابن فرناس » ووصفه بشعره، وخاصمه ونقده بهجاء لاذع ، مات سجينا سنة 267 هـ.

8) « المغرب » لابن سعيد ج1 / 132 .

9) « الروض المعطار » / 129 — مجلة « المورد » المجلد 6. ع4 . سنة 93/1977 .

10) « جمهرة أنساب العرب » لابن حزم ط1 / 461 .
و « فجر الاندلس » الدكتور حسين مؤنس ، ط1 / 378 .
و « الروض المعطار » / 129 .

11) « الحلل السندسية » / 202 و 468 .

12) أحد الثوار الذين قاوموا الحكم الاموى فى الاندلس .

13) « البيان المغرب » لابن عذارى المراكشى ط 1 . ج156/2 .

14) حوادث سنة 267 هـ. تراجع فى المصدر السابق / 155.

15) « المغرب » لابن سعيد ج333/1 .
وقد « أثبت عالم الرياضة « بونان ألفونسو » (1608 — 1679) علميا بأن الانسان لا يستطيع الطيران على حساب قوة عضلاته المحركة ، كما يفعل الطير ، ويرجع السر فى ذلك ، الى أنه انما يحتاج الى أجنحة ، لايقل طولها عن ستة أمتار ، والاجنحة التى بهذا الطول تكون بطبيعة الحال ثقيلة ، بحيث يتعذر على العضلات البشرية تحريكها باستمرار ، وبالسرعة الكافية ، هذا علما بأنه فى حالة الطيور ، تزن العضلات المحركة للاجنحة نحو ثلث وزن الطائر بأكمله » أما أهل زمانه فيردون سبب سقوطه : « الى أنه لم يعمل له ذنبا ، ولم يدر أبدا أن الطير انما يقع على زمكه » مجلة المرنة المجلد 2960/16 .

16) « البيان المغرب » ج155/2 — « الروض المعطار » / 347 — جمهرة أنساب العرب / 461 — فجر الاندلس / 378 .

17) من « خطبة معاوية بن أبى سفيان » بالمدينة سنة 41 ، العقد الفريد ج2 / 140 .

18) من خطبة « عتبة بن أبى سفيان » سنة 41 ، البيان والتبيين ج230/3 .